بداية أم نهاية؟

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

كأن الظروف العملية التى تسببت فى تأخير صدور عدد ديسمبر ١٩٩٩ وإدماجه فى عدد يناير ٢٠٠٠ كانت مُسيَّرة بإرادة أقوى من الجميع، قضت بأن يظهر العددان فى عدد واحد يرمز إلى اندماج النهاية فى البداية، واختلاطهما هذا الاختلاط المحيِّر الذى نشعر به أمام كل أمر يحتمل الفكرة ونقيضها. بداية أم نهاية؟ فجر صادق أم برق خُلَّب؟!

لماذا يتصادف وقوع الأحداث الكبرى ـ بما فيها الكوارث والمعجزات ـ قريبًا من بداية التقويم أو نهايته؟ يبدو لى أننا نحن الذين نختار لهذه الأحداث تاريخ وقوعها بوعى أو بدون وعى، لتكون فواصل بين زمن مضى وآخر آتٍ. وكما أن البشر يجعلون الحادثة الكبرى بداية للتاريخ، كميلاد المسيح، وهجرة الرسول (ص)، فهم يختارون التواريخ المرموقة للأعمال المرموقة. ومن المؤكد أن لبعض التواريخ دلالات رمزية تشجع على القيام بأعمال بالذات. هل نشك مثلاً فى أن بداية القرن العشرين أوحت أو عجَّلت بظهور المذاهب

الفلسفية والمدارس الأدبية والفنية الجديدة التى تتابعت بين ١٩٠٠ و١٩٢٥، ومنها التكعيبية ١٩٠٦ والمستقبلية ١٩٠٩، والدادائية ١٩١٦، والسوريالية ١٩٢٤؟

ولقد كان لسنة ١٩٠٠ بالذات سحر خاص دفع عدداً من الفلاسفة والعلماء لينشروا فيها أعمالاً كان لها أعمق الأثر على حياة القرن العشرين، ومنها «تفسير الأحلام» لفرويد و«المنطق» لـ **هوسرل**، و«فلسفة ليبنتز» لـ **برتراند راسل** و«نظرية الكم» لـ **ماكس بلانك**.

ونحن لا نستطيع أن نتجاهل المعنى الرمزى لثورات أوائل القرن، وخاصة ثورة أكتوبر الشيوعية، وانهيارات نهاية القرن، وخاصة سقوط الاتحاد السوفييتى، وكما أن البدايات تشجع على الثورة وتساعد على ظهور الجديد، فالنهايات ترتبط برؤى الدمار، وتشجع على تصديق النبوءات المرعبة، وتبرير الهدم والعنف باعتبارهما مقدمة للميلاد الجديد.

غير أن حياة البشر ليست مجرد مصادفات وإيماءات يستسلمون لها وينساقون وراءها، وإنما هى أيضاً تفكير وتدبير وإرادة واختيار.

ويظهر أننا حين قسمنا الزمن إلى وحدات تتصاعد وتتنازل، فتكون شهوراً أو سنوات، وأجيالاً وعصوراً، أو تكون أسابيع وأياماً، وساعات ودقائق وثوانى - يظهر أننا بهذا التقسيم لم نكن نحسب ونؤرخ فحسب، وإنما كنا نحلم أيضاً ونتوقع ونتمنى، وإلا فما الذى يميز يناير عن ديسمبر؟ أو يجعل الغد أفضل من الأمس واليوم؟.

ولاجدال فى أن البشر يتقدمون إلى الأمام أى إلى الأحسن، ويفلحون فى الوصول إلى حلول لمشاكلهم، ونهايات سعيدة لمآسيهم. لكن هؤلاء البشر أنفسهم يتراجعون أيضاً إلى الوراء، ويضلون طريق العقل والحكمة، ويزدادون حمقاً وتخبطاً، ويجعلون فردوسهم خلفهم فى الماضى، لا أمامهم فى المستقبل.

ويظهر أننا أصبحنا فى أمسِّ الحاجة إلى أن نقف أمام الزمن متحيرين متسائلين. فطالما انتظرنا من الأيام ما لم نساعدها على تحقيقه، وطالما ظننا أن طلوع الشمس علينا وعلى الآخرين دليل كاف على أننا دخلنا العصور التى دخلوها! لهذا ننتظر مطلع العام

الجديد، ونستدعيه ونستعجله، ونحتفى بمقدمه، ونشعر بالفرح والثقة والأمان لأن نبأً وصل، أو حادثًا وقع فأيد توقعاتنا، وصدق أحلامنا، أو نرتد قانطين متشائمين لأن نبأً آخر أو علامة أخرى خالفت توقعاتنا، وبددت أمانينا.

فلتكن هذه علامة إذن، أقصد تداخل البداية والنهاية واختلاطهما حتى تستحيل قراءة الطالع، فنعود إلى أنفسنا نلتمس فيها العون بدلاً من أن نلتمسه فى النجوم، وإلى عقولنا نبحث عن الحل ونسأل عن الجواب، بدلاً من أن نبحث عنه في الكف أو الفنجان. ولعلنا نكتشف عندئذ أننا لا نزال فى نهاية عصر، وأن الشمس لم تشرق حتى الآن.

هذا الشعور باستمرار النهاية أو بتأخر البداية أو باختلاطهما اختلاطًا يوقف الحركة ويمنع التقدم ويعرقل ظهور العصر الجديد، ربما كان انفعالاً لا أساس له، كذلك الانفعال الذى عرفته البشرية فى أواخر القرن التاسع عشر حين تراجعت الأحلام الكبرى، وانتصر الشك على اليقين فأخذ المصابون بمرض نهاية القرن يتحدثون عن الفوضى التى أصابت العالم، وهناك آخرون سحبوا النهاية على البداية فرأوا أن القرن التاسع عشر لم ينته عام ١٩٠٠، بل انتهى عام ١٩١٤، وأن الحرب العالمية الأولى هى الحد الفاصل بين القرن المنصرم والقرن العشرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نستطيع أن نقول بالمثل إن القرن العشرين انتهى - بالنسبة للأمريكيين والغربيين عامة - بعد سقوط الاتحاد السوڤييتى، وانهيار حائط برلين، وإن القرن الحالى - الحادى والعشرين - بدأ قبل بدايته الرسمية أو الرياضية بعدة سنوات. أليس هذا هو المعنى الذى دار عليه كتاب الباحث الأمريكى اليابانى الأصل **فرانسيس فوكوياما** Fukuyama «نهاية التاريخ والإنسان الأخير»؟!.

أما بالنسبة لغير الأمريكيين، فالقرن العشرون لم ينته بعد. ومن المؤكد أن بعض البشر يعيشون فى قرون سابقة. وهذه هى الحقيقة التى أتمنى أن يساعدنا اختلاط البداية بالنهاية على أن نتمثلها ونفهمها ونعمل بمقتضاها.

نحن فى حاجة إلى أن نتمثل هذه الحقيقة البسيطة، وهى أن الزمن الطبيعى شىء، والزمن الإنسانى شىء آخر.

ونحن نعرف أن العلماء يقدِّرون عُمر الأرض بثلاثة آلاف مليون سنة، أما الإنسان فقد بدأ ظهوره منذ مليون سنة فحسب، وهذا هو الإنسان الطبيعى أو البدائى الذى يمكن أن نحسب عمره بمرور الأعوام وتوالى العصور. أما الإنسان المتحضر فلا يحسب عمره إلا بما حققه فى سبيل الخروج من الضرورات الطبيعية إلى فضاء الحرية الإنسانية.

بهذا المقياس لا يحمل طلوع شمس العام الجديد أو القرن الجديد معنى واحدًا بالنسبة للجميع، وإذا أمكن لعام جديد أن يدفع بعض المجتمعات إلى قلب المستقبل، فهو يقذف بعضها الآخر إلى مخلفات الماضى.

والمعنى بعبارة أخرى أن التقدم ليس زمنًا، ولكنه عمل، كما أن التخلف ليس زمنًا ولكنه عمل من نوع آخر، أقصد أن الزمن ليس هو الذى يعمل أو يقصِّر فى العمل، وإنما نحن الذين نصنع الزمن نفسه، أقصد أننا نحن الذين نمنحه دوره، ونعطيه معناه، فعصور النهضة أو عصور الانحطاط ليست فى الحقيقة عصورًا، بل هى أفكار وأفعال. وليست السعادة أو النجاح أو التقدم أو الحرية أو السلام لُقًى أو كنوزًا أو دفائن محفوظة لنا فى المستقبل، وإنما نحن نصنعها بأيدينا، فإن لم نصنعها فلن نجدها، لا فى ماضٍ ولا فى مستقبل.

الزمن إذن يتحرك بحركتنا، فيبدأ أو ينتهى أو يتراوح أو يتوقف. والسؤال إذن:

فى أى حالة من هذه الحالات نحن الآن؟

نستطيع أن نطمئن أنفسنا فنقول إننا في بداية عصر جديد، وكل ما هنالك أن البداية مختلطة بالنهاية كما هي حالها علي الدوام!!

حامد أبو أحمد

رفائيل ألبرتى

وجيل من الشعراء العالميين

حملت إلينا الأنباء خبر وفاة الشاعر الإسبانى العالمى **رفائيل البرتى**، الذى ينسب إلى أهم جيل شعرى فى الأدب الإسبانى المعاصر، وهو جيل ١٩٢٧. وقد وَدَّع البرتى الحياة وعمره سبعة وتسعون عاما، لأنه من مواليد ميناء سانتا ماريا على الشاطئ الأندلسى جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية عام ١٩٠٢. أى انه عاش القرن العشرين من أوله إلى آخره بكل أحداثه وتطوراته فى مجالات الحرب والسياسة والاقتصاد والأدب والفن وغيرها، وعاش الأحداث فى إسبانيا بجوانبها المأساوية بدءاً من البكائيات التى ذاعت على أقلام ماسمى بجيل ١٨٩٨ نتيجة لانهيار الامبراطورية الإسبانية وخاصة بعد هزيمتها أمام الولايات المتحدة الأمريكية فى مياه بويرتوريكو والفيلبين، وسقوط مستعمراتها الأخيرة فيما وراء البحار، فضلا عن حالة التدهور الرهيبة التى كانت تعيشها إسبانيا، مما جعل الجيل المذكور يخصص معظم كتاباته وإبداعاته للدعوة إلى نهوض إسبانيا من كبوتها.

ولكن التدهور له منطقه الذى ربما يستمر حتى يصل إلى ذروته. وقد تمثلت هذه الذروة المأساوية فى إسبانيا فى قيام الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ واستمرارها لمدة ثلاث سنوات عاشت البلاد خلالها كل صنوف القهر والبشاعة والقسوة والتردى والفقر والتخلف، وهى أشياء سوف تستمر آثارها لفترة طويلة بعد ذلك. وبالطبع كان لابد أن يصطلى المثقفون، مثل باقى الشعب، بنار هذه الحرب: فمنهم من قتل مثل الشاعر الشهير **فيديريكو جارثيا لوركا** الذى اغتيل فى غرناطة عام ١٩٣٦، ومنهم من شد الرحال إلى امريكا اللاتينية مثل الشاعر **خوان رامون خمينيث** وزوجته **زنوبيا كامبروبى، والمؤرخ شانشز البورنوص** وسواهما، ومنهم من رحل إلى بلد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوربى ثم انتقل منه إلى امريكا اللاتينية مثل **رفائيل البرتى** الذى ذهب اولا إلى باريس ثم انتقل من هناك إلى الأرجنتين، وابتداء من عام ١٩٦٣ سوف يتوجه ليعيش فى روما بإيطاليا، التى لن يغادرها إلا بعد سقوط الدكتاتورية بموت الجنرال فرانكو عام ١٩٧٥. ويعيش **رفائيل البرتى** هذه السنوات الأخيرة من حياته فى العاصمة الإسبانية مدريد ليكون بذلك شاهداً على قرن كامل فى تاريخ إسبانيا وتاريخ العالم اجمع.

وإذا كان هذا - باختصار شديد - هو المسار العام لرحلة رفائيل البرتى مع الحياة، فإننا ننتقل الآن إلى رحلته الاكثر تخصيصا لنجد انه قد درس فى فترة صباه فى مدارس اليسوعيين بمسقط راسه. ثم انتقل مع اسرته إلى مدريد عام ١٩١٧ ليبدأ مشواره مع الفن بوصفه رسّاماً. وهذه صفة سوف تلازمه طوال حياته، وإن كان الشعر سوف يطغى عليها. ومن العجيب ان عددا من افراد جيل ١٩٢٧ كان لهم اهتمام كبير بالرسم، ولعل ابرز من عرف عنهم ذلك هما **جارثيا لوركا ورفائيل البرتى** اللذين اقيمت لهما معارض فى المدن الإسبانية اخرها - بالنسبة لى - معرض للوركا تفرجت عليه فى مدريد عام ١٩٨٦ على ماأذكر، اى بعد وفاة **لوركا** بحوالى خمسين عاما، واعتقد انه اقيم بمناسبة هذه الذكرى الخمسين لوفاته. ايضا **رفائيل البرتى** اقيمت له معارض وأذكر أن شاعرنا الكبير المرحوم عبد الوهاب البياتى دعى إلى حضور افتتاح واحد منها فى الثمانينيات اقيم فى ميناء سانتا ماريا.

ومما له دلالة فى هذا الصدد أن **لوركا والبرتى** كانا يرتبطان بعلاقة صداقة حميمة جدا مع أعظم رسامَين إسبانيين فى القرن العشرين وهما بيكاسو وسلفادور دالى. والأول اندلسى من إقليم مالقة وإن عاش معظم حياته فى باريس ربما بسبب ظروف إسبانيا التى اشرنا إليها، والثانى من منطقة قطالونشا فى شمال شرق إسبانيا، وقد ظل بها طول حياته لكنه ارتبط بصلات قوية مع السيرياليين الفرنسيين. ويبدو أن ازدهار الفنون والآداب خلال النصف الأول من القرن العشرين كان يعمل على توثيق الروابط بين الفنانين والأدباء بعضهم مع بعض، لأن النفوس الكبيرة يمكن أن تتلاقى بسهولة، وهذا ما سوف نراه بوضوح عندما نكتب عن الصلة القوية التى ربطت بين **رفائيل البرتى ولوركا**، والصلات الحميمة بين كل افراد جيل ١٩٢٧.

اما عن رفائيل **البرتى** الشاعر فيمكن القول بأنه مرَّ بثلاث مراحل مهمة: تتمثل اولاها فى ديوانه الأول «البحر والأرض» الذى لم يلبث أن اختار له عنوانا آخر هو «بحَّار على الأرض»، وقد نشر عام ١٩٢٤. والقصيدة الأولى فى الديوان - كما تقول الناقدة **كونشا ساردويا** - هى صيحة حب تجاه البحر، الذى يرد اسمه بوصفه أول كلمة يطلقها أو يكتبها **البرتى**، وهى كلمة تضرب إحساسنا. وتكرارها فى الأبيات يعمل على تكبيرها وإطالتها إلى أكثر مما يأتى به الصدى. وذلك أننا سوف نجد الشاعر الشاب يحس وكأنه قد نُفى عن البحر، هذا البحر الذى يود لو يعيد إليه قلبه(١) تقول القصيدة:

البحر. البحر

البحر. فقط البحر!

لماذا جئت بى، ياأبى

إلى المدينة؟

لماذا انتزعتنى من البحر؟

فى أحلامى. الموجة

تجذبنى من قلبى.

تود أن تحمله.

ياأبى، لماذا جئت بى

إلى هنا؟

والمرحلة الثانية هى المرحلة السيريالية فى شعر البرتى، ويجسدها ديوانه «عن الملائكة Sobre las angeles» الصادر عام ١٩٢٨ - أما المرحلة الثالثة فهى التى بدأت فى الثلاثينيات بانحيازه الكامل نحو ماسمى بشعر الالتزام. وهذه المراحل الثلاث تتلاقى جماليا مع اتجاهات أربعة فى الشعر الإسبانى المعاصر هى النزعة التراثية الجديدة، والنزعة الجونجورية (نسبة إلى الشاعر القرطبى **لويس دى جونجورا** وهو الذى احتفل جيل ٢٧ بالذكرى المئوية الثالثة لوفاته عام ١٩٢٧ واعتبروه طليعتهم منذ ثلاثمائة عام)، والتيار السيريالى المتأثر بما كان يدور فى فرنسا فى ذلك الوقت، ثم الشعر الاجتماعى والسياسى وهو المعروف بتيار الالتزام. وسوف يبدع **رفائيل البرتى** بعد ذلك ماسمى بشعر المنفى، ثم ينتقل بأخرة من حياته إلى لون جديد هو نفس الاتجاه الذى بدأ به وهو «النزعة التراثية الجديدة».

ويبدو أن هذا الانتقال من مرحلة إلى أخرى لم يكن خاصية تظهر على فترات، بل كان يظهر بين كل كتاب ومايأتى بعده. وهذا مارصده الناقد **فيديريكو دى أونيس** عام ١٩٣٤ عندما قال عن البرتى: «إن كل كتاب له يبدو وكأنه ينفى الكتاب السابق، مؤكدا فى الوقت نفسه قدرته البلاغية الهائلة، وطلاقة لسانه، التى يمكن أن نقول عنها إن إمكانياتها لاتنفد فى التعبير بشكل طبيعى وتلقائى عما هو متعدد وعما هو صعب. وهذه الخواص، التى يمكن أن تفسَّر على نحو سلبى، تتولد عنده بالتأكيد من قدرة شعرية أصيلة، وعبقرية وخطيرة، وهى إذ تحمل فى نفس الوقت ملامح اللعب والحركة والاستئصال فإنها توسم بطابع هو الأكثر، تعبيرا عن عصرنا الحاضر.»(٢)

ولعل أهم كلمة يمكن أن تحدد لنا ملامح التطور عند رفائيل البرتى هى تلك التى كتبها ريكاردو وجيسون تحت عنوان «أفراح رفائيل البرتى وأحزانه» ونشرت فى مجلة «إنسولا Imsuea» فى مايو عام ١٩٦٣ (العدد رقم ١٩٨ الصفحة الأولى ومابعدها)، حيث نجد رصداً للملامح المميزة لكل مرحلة على النحو التالى: فى الديوان الأول «بحار على الأرض» (١٩٢٥) نجد **رفائيل البرتى** مستهاما برشاقة أصحاب الأغانى القديمة، ومن ثم ترك العنان لنفسه ليندفع تجاه النزعة الشعبية، معليا من شأن الأشياء الطبيعية، ومجسدًا فى صور حية الأشواق التى عاشها شعراء العصور السالفة.

وبعد عام ١٩٢٧ وجه نظره الاحتفالُ بشاعر قرطبة **لويس دى جونجورا** نحو استخدام تقنيات أخرى فى الكتابة واللجوء إلى مايمكن أن يسمى بالألاعيب اللفظية

المرهفة، والعمل الذى يمثل هذه المرحلة هو «جير ونشيد» الصادر عام ١٩٢٩. وفى العام نفسه ظهر ديوانه «عن الملائكة» وهو عبارة عن اكتشاف سحرى يلخص أفضل هبوط نحو الجحيم، أو مايمكن أن يسمى بالانغماس التعادلى فى أغوار النفس. وهذه المغامرة سميت بالمرحلة السيريالية وتليها مباشرة مرحلة التوجه القدرى والجمالى والإنسانى تجاه الالتزام، وقد ظهر هذا أولا فى ديوانه «مرثية وطنية» عام ١٩٣٠ ثم بلغ ذروته فى «كلمة السر» عام ١٩٣٣، ثم «١٣ فوجا و٤٨ نجمة» عام ١٩٣٥.

ويستمر الرصد لأعمال **ألبرتى** وتطوره الشعرى فى المراحل التالية التى عاشها منفيا ومنتقلا بين أوربا وأمريكا اللاتينية حتى استقر به المقام فى إسبانيا. ولكن **رفائيل ألبرتى** لم يكن شاعرا فقط، بل كتب عددا كبيرا من المسرحيات، وإن كان لم يشتهر فى المسرح بمثل شهرته فى الشعر، بل إنه كذلك لم يبلغ فى المسرح المكانة التى بلغها صديقه **جارثيا لوركا**. و**لرفائيل ألبرتى** أيضا مقالات وأعمال نثرية، من بينها دراسته عن «الشعر الشعبى فى الشعر الغنائى الإسبانى»، ودراسته عن «لوبى دى بيجا والشعر المعاصر». وسوف نتوقف فى نهاية هذا البحث عند كتاب مهم له هو «فيديريكو جارثيا لوركا صديقا وشاعرا». وهذا الكتاب تجميع لمقالات وأشعار كتبها **ألبرتى** عن **لوركا** فى مناسبات مختلفة، سواء فى حياته (أى لوركا) أو بعد موته.

ويمكن القول بصفة عامة إن **ألبرتى** مثل كل الشعراء والكتاب العظام كانت لديه مقدرة قوية للانتقال من مرحلة إلى مرحلة. وهو فى كل منها شاعر له خصوصيته التى يمكن أن تندرج فى إطار عام يشمل جيلا برمته. وهذه سمة مهمة لدى الأجيال ذات التأثير القوى والكبير فى الثقافة الإنسانية فكل منهم له عالمه الخاص المتفرد لكنهم فى النهاية يبدون وكأنهم يسيرون فى طريق واحد. ومايميز أفراد جيل ١٩٢٧ أن بداياتهم جميعا كانت قوية وناضجة.

وفيما يتعلق **برفائيل ألبرتى** اتفق كل النقاد على أن ديوانه الأول «بحار على الأرض» ولد ناضجا. أما ديوان «عن الملائكة» فقد أسهم بقوة فى اتجاه ترسيخ الشعر التجريدى فى إسبانيا. وعنه يقول **ألبرتى** نفسه: «إن ديوان» عن الملائكة» هو كتاب إسبانى بشكل عميق، وهو نتاج مجموعة من الكوارث الداخلية التى عانيت منها حينئذ، تضاف إلى مناخ العنف وعدم الثقة الذى ساد فى إسبانيا خلال فترة **انهيار دكتاتورية بريمودى ريفيرا**» وقد جاءت هذه الكلمات ضمن رسالة إلى صديق إيطالى هو فيتوريو بودينى.(٣) أما المرحلة الخاصة بشعر الالتزام فقد جعلت النقاد ينظرون إلى **ألبرتى** على انه شاعر ثورى ومتمرد، ومن ثم كتبت أبحاث كثيرة عن هذا الاتجاه المهم فى شعره. وكثيرا ماقارن النقاد بين شعره الصافى فى فترة العشرينيات وشعره الملتزم فى الثلاثينيات، على نحو مافعل **خوان كانو بايستا** فى كتابه «الشعر الإسبانى بين الصفاء والثورة». كما اعتبر **رفائيل ألبرتى** شاعرا طليعيا. وقد حلل هذه المسألة بعمق وتوسع كبير الناقد **خوسيه لويس تيخادا** فى كتابه «رفائيل البرتى بين التراث والاتجاه الطليعى - أشعاره الأولى ١٩٢٠ - ١٩٢٦». ولاشك أن جيل ١٩٢٧ قد حظى بعدد لا حصر له من الدراسات الممثلة فى كتب كاملة، وكان **لرفائيل ألبرتى** نصيب كبير منها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأعتقد أن ثقافتنا العربية المعاصرة قد غدت فى أمس الحاجة إلى ترجمة بعض هذه الكتب، ربما لإحداث نوع من التوازن بينها وبين مايترجم فى مجال نظرية الأدب، وحتى نضع أيدينا على بعض مايكتب فى مجال الدراسات التطبيقية. ولاأستطيع فى هذه العجالة أن أشير إلى كل ماكتب عن البرتى أو حتى إلى بعضه. وهذا إن دلّ فإنما يدل على أهمية **البرتى** بوصفه شاعراً إسبانيا وعالميا. ومعروف أن جيل ١٩٢٧ فى إسبانيا هو الجيل الذى وصل بالشعر الإسبانى إلى العالمية. ومن ثم صارت معظم الدراسات عن الشعر فى كل أنحاء أوربا تخصص مساحة كبيرة للحديث عن شعراء هذا الجيل. ونذكر الآن على سبيل المثال كتاب الناقد الألمانى هوجو فريدريش «الشعر الحديث من بودلير إلى وقتنا الحاضر» وهو الكتاب الذى ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوى وتوسع فيه تحت عنوان «ثورة الشعر الحديث»(٤).

بين لوركا ورفائيل ألبرتى

أصدرت مكتبة الثقافة الأندلسية عام ١٩٨٤م كتابا **لرفائيل البرتى** تحت عنوان «فيديريكو جارثيا لوركا شاعرا وصديقا» قام على جمعه وترتيب فصوله **لويس جارثيا مونتيرو**، الذى كتب أيضا مقدمة مهمة للكتاب تحت عنوان «شاعر وصديق: حالة غريبة». وفيما يلى سوف نعتمد على هذه المقدمة وهذا الكتاب فى الكشف عن العلاقة القوية التى ربطت بين الشاعرين الأندلسيين الكبيرين **لوركا والبرتى**.

ومعروف أن منطقة الأندلس التى تقع فى جنوب إسبانيا وتضم ثمانى مدن منها قرطبة وغرناطة وإشبيلية قد قدمت للشعر الإسبانى عدداً كبيرا من الشعراء البارزين، مثل **جوستافو أدولفو بيكر، وخوان رامون خمينيث، وأنطونيو ماتشادو وأخيه مانويل ماتشادو وبيثينتى الكساندر، ولوركا، وألبرتى**. واثنان منهما حصلا على جائزة نوبل فى الآداب هما خمينيث (نوبل ١٩٥٦)، وألكساندر (نوبل ١٩٧٧). وهناك أيضا لويس ثيرنودا من جيل ٢٧.(٥)

ولوركا والبرتى - كما أسلفت - ينسبان إلى جيل ٢٧، وهو جيل ظهر واعداً منذ البداية، ولهذا قال عنهم أنطونيو ماتشادو (من جيل ١٨٩٨) «تسألنى ياصديقى العزيز ماالذى أفكر فيه بشأن جيل الشباب الحالى من الأدباء؟ وأنا أجيبك بكل ترحاب. إن فكرتى عنهم من أفضل مايكون. إنهم شباب بحق. وثمة شيئ شبابى حقيقى فى هذا الجيل من الأدباء». وقد ارتبط أفراد هذا الجيل بصداقات حميمة فيما بينهم. وكانت الصداقة بين البرتى ولوركا من أفضل النماذج لذلك. فقد حدث التعارف بينهما فى مقر إقامة الطلاب فى مدريد فى أوائل أكتوبر عام ١٩٢٤م. وفى هذا قال رفائيل البرتى فى تقديمه لديوان الغجر أو «قصائد غجرية» **للوركا**، وذلك بعد وفاة الأخير بفترة طويلة: «إننى أغلق عينى وأتذكر لقاءنا الأول فى حدائق مقر إقامتنا الطلابى، ذى النافذة الواطئة، المغطاة بأشجار الدلفى والفروع المتسلقة». وقال البرتى فى كلمة أخرى عن هذا اللقاء : «عندما يتعارف شاعران، ويصافح كل منهما الآخر لأول مرة فكأنما حدث تلاق وتداخل بين تيارين محلقين. لقد تعرفت على بعض أجواء لوركا المنطلقة قبل أن ألتقى به، وكذلك بعض طلقاته الشفافة. وعندما تصافحنا لابد وأن هذه الأشياء طفت على سطح الذاكرة». وقد أردف **البرتى** هذه الكلمات بأبيات تقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه النجوم الفقيرة

التى ليس لها ضوء

يالألم، يالألم

ويالأسى

لقد تركناها

فى زرقة موحشة

يالألم، يالألم

ويالأسى.

ولأن **لوركا والبرتى** أندلسيان، أولهما ينسب إلى غرناطة والثانى إلى قادش، فإن بينهما جوانب اتفاق كثيرة. **فجارثيا لوركا** ـ كما هو معروف ـ كان يحاول إقامة ميثولوجيا Mitologia ثقافية للعالم الشعبى للغجر. وقد سار **البرتى** ـ كما يقول لويس جارثيا مونتيرو ـ فى طريق مشابه لذلك، لأنه استخدم ايضا مقاطع تقليدية أو تراثية لدرجة انه حوَّل البحر فى خليج قادش إلى رمز. وكانت هذه مهمة صعبة فى ذلك الحين، لأن الشعراء القرويين فى القرن التاسع عشر، والنزعة الإقليمية التى ظهرت خلال السنوات الأخيرة لحركة الحداثة «الموديرنزم»، كانت تبدو وكأنما قد قطع الطريق على هذا الضرب من الإمكانيات المتاحة للقصيدة ثم إن الحركات الطليعية التى سبقت كلا من **لوركا والبرتى** وجهت نقدا عنيفا للموضوعات المبالغة فى اتجاهها القروى عند كتاب جيل ٩٨. لكن الميزة الكبرى عند لوركا والبرتى هى أنهما استطاعا أن يحدثا نوعا من الامتزاج الحميم بين ماهو تراثى (أو بتعبير آخر مثقف) وبين ماهو حياتى (أى ذى طابع شعبى وطليعى).

لقد جمع جيل ١٩٢٧، وبالأخص هذان الشاعران، بين ماأخذوه عن الشاعر القرطبى المذكور لويس دى جونجورا وبين ماهو شائع على السنة أبناء الشعب البسطاء، ومن هنا ولد ماسمى بالشعبية أو الاتجاه الشعبى الجديد. وقد نظَّر لهذا الاتجاه بشكل موسع الكاتب النمسوى جوستاف سيبحان فى كتابه المهم «الاتجاهات الشعرية فى إسبانيا منذ عام ١٩٠٠» وهو كتاب اعتقد أن كل دارسى الآداب الإسبانية قرءوه واستفادوا منه(٦).

وقد كتب **رفائيل البرتى**، فى أكثر من مناسبة، عن الاتجاه الطليعى الجديد الذى تبلورت فيه القصائد الشعبية المسماة بـ «الرومانث» Romances على يدى **جارثيا لوركا**. وقد ورث لوركا هذا التيار عن **خوان رامون خمينيث وانطونيو ماتشادو**، لكنه وصل به إلى مرحلته النهائية، أو مايمكن أن تسمى مرحلة التأصيل. وقد حدث نفس الشئ مع اتجاهات أخرى بدأت مع شعراء سابقين، لكن أبناء هذا الجيل وصلوا بها إلى الدرجة القصوى إنسانيا وعالميا، وذلك مثل تيار الشعر الصافى(٧).

لقد استطاع **لوركا ورفائيل البرتى** وشعراء الأندلس بعامة أن يمزجوا الواقع بالرمز بالأسطورة بالتاريخ ليخرجوا على الناس بهذا الشعر العظيم الذى تمثلت فيه الروح الأندلسية خير تمثيل. والروح الأندلسية هنا لاتخص منطقة الأندلس وحدها فقط، وإنما هى ـ كما

يقول الفيلسوف الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت : روح إسبانيا كلها. وكان لوركا يتحدث دائما عن أن لمنطقة الأندلس جنيًا أو شيطانا للفن والشعر هو الذى يلهم الفنانين والشعراء بهذه الروح التى تنبعث فيهم. وإلا فمن الذى الهم مغنى الفلامنكو العملاق فى عصر لوركا «مانويل تورى» أن ينطلق بالغناء فيثير فى مستمعيه كل هذا الطرب وكل هذه النشوة؟!! هكذا تساءل **لوركا**. وفى هذا يقول الناقد **خوسيه مونليون**: «مهما كان حظ الأساطير التى تجسد أرض الأندلس والمجتمع الأندلسى من الغموض، فإننا نحس دائما بأن هذه المادة تشكل جزءاً من معرفة الواقع. فما قاله لوركا عن نيويورك أو عن الغجر لايؤدى بنا إلى الهروب نحو عالم تخترعه القوانين الشعرية، وإنما على العكس من ذلك، فإن اشعار **فيديريكو جارثيا لوركا** تكشف لنا عن آفاق جديدة ومجهولة لهذا الواقع»(٨).

وهذا العالم الذى أبدعه **لوركا** وجمع فيه بين الواقع والرمز والأسطورة وخاصة واقع منطقة الأندلس وتاريخها المغلف بالسحر والألغاز والتناقضات قريب من العالم الذى أبدعه البرتى فى ديوانه «بّحار على الأرض»، وماتلاه من اعمال. فقد كان البرتى هو الآخر يتمثل الروح الأندلسية خير تمثيل.

والروح الأندلسية لاتخلو من عناصر عربية بارزة، لأن ثمانية قرون من الحضارة الإسلامية فى الأندلس لايمكن أن تكون شيئا هينا، كما أشار إلى ذلك الكاتب القرطبى الأصل انطونيو جالا فى محاضرة أخيرة (فى السادس من ديسمبر عام ١٩٩٩) القاها بالمؤتمر الذى عقدناه بجامعة الأزهر بالقاهرة تحت عنوان «الإسلام والثقافة الإسبانية» إذ قال موجها كلامه للحاضرين: «نحن وأنتم أصحاب هذا الميراث الكبير والجرح الكبير لتراثنا المشترك»، وقال: «أنا أندلسى أحمل اسم بنى أمية فى روحى، واسم بنى نصر (ملوك غرناطة) فى قلبى، وأمضى هائما بحب الأندلس». أيضا رفائيل البرتى كان يلح على الملمح العربى فى شخصية لوركا. وفى هذا يقول فى سونيت Soneto عنوانه «إلى فيديريكو جارثيا لوركا شاعر غرناطة».

فى هذه الليلة التى طعن فيها خنجر الريح
جثة الصيف،
رأيت شيئا يرْسم فى حجرتى
إنه وجهك العربى ذو الجانب الغجرى.

وعندما قتل **لوركا** فى بداية الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦ كتب البرتى عن ذلك بطريقة مؤثرة جدا ومما قاله عن قاتليه: «إنهم نفس الناس الذين أحسوا بالإهانة من صراحة مجلة Galls ومن تلك الكلمات التى قالها **لوركا** عن غرناطة العربية، والتى قيلت بإحساس شاعرى أكثر منه تاريخى، حيث قال **لوركا**: «لقد فقدنا حضارة عظيمة، وشعرا، وفلكاً، ومعماراً، وإحساساً رقيقا، وهى أشياء فريدة فى العالم، وبذلك افسحنا الطريق لظهور مدينة فقيرة، ومنغلقة على ذاتها، وأرض تضطرب فيها حاليا أسوأ بورجوازية إسبانية». وكأن هذه الكلمات كانت احد الأسباب القوية لموت **لوركا** المأسوى.

ومما يجمع بين لوركا والبرتى، إضافة إلى ماسبق وإلى اشتراكهما فى السيريالية وفى الكتابة عن مصارع الثيران المقتول **إجناثيو سانشز ميخياس**، أن كلا

منهما كان يكره الشعر الغامض الذى هو أشبه بالطلاسم منه بالشعر الحقيقى. وقد كتب **رفائيل ألبرتى** كلمة عن ديوان «شاعر فى نيويورك» **للوركا** جاء فيها: «هذا الكتاب مثل كتبك السابقة التى فتحت أراضى جديدة للشعر يجب ألا ينساه صناع القصيدة المحكمة اليوم، لأننا نرى الآن كثرة من الشعراء صناع الأسرار، وأيضا كثرة من صناع القصائد السهلة الواضحة. وإذا كان أولئك على قدر كبير من السوء، فإن هؤلاء أشد سوءاً. لاينبغى على الشاعر أن يكون شديد الإحكام أو مغرقا فى الأسرار، كما لاينبغى أن يكون شديد الوضوح. وأسوأ الشعر هو الذى تلاحظ فيه الصنعة».

وهكذا يموت **رفائيل ألبرتى** فى نهاية القرن العشرين، وكان قد ولد فى أوله، ليترك بصمات واضحة على قرن بأكمله اشترك معه فى صياغتها جيل بأكمله هو الجيل الذى ضم أعظم الشعراء فى تاريخ إسبانيا الحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

(١) كونشا ساردويا، «الشعر الإسبانى فى القرن العشرين - دراسات فى الموضوعات والأساليب» ، الجزء الثالث، ص٤٤٧.

(٢) فيديريكو دى أونيس، «إسبانيا فى أمريكا» ،

(٣) وقد أصدر يتوريو بودينى عام ١٩٦٣ دراسة عن الشعر الإسبانى تحت عنوان «الشعر السيريالى الإسبانى - مقدمة ومختارات.

(٤) صدر هذا الكتاب فى جزأين أولهما دراسة والثانى مختارات شعرية.

(٥) انظر فى ذلك دراستنا المعنونة «شعراء الأندلس: لماذا هم أبرز الشعراء الإسبان؟» ضمن كتابنا «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

(٦) نشرت النسخة الإسبانية من هذا الكتاب فى سلسلة دار نشر جريدوس عام ١٩٧٣، وقام بالترجمة إلى الإسبانية انخل سان ميجيل.

(٧) عرضت هذا الموضوع بصورة موسعة فى الفصل الثالث من كتابى «رائد الشعر الإسبانى الحديث خوان رامون خمينيث»، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٥.

(٨) خوسيه مونليون، جارثيا لوركا، حياة الشاعر وأعماله، دار نشر إيما، برشلونة، ١٩٧٣، ص٨٠.

قصائد من ديوان

«بحار على الأرض»

١

غزالتى، ياصديقى العزيز
غزالتى البيضاء
قتلتها الذئاب
عند سطح الماء
الذئاب، ياصديقى العزيز
التى هربت عبْر النهر
الذئاب قتلتها
داخل الماء

٢

يالها من عالية
شرفات منزلى!
لكن لايُرى البحر
يالها من واطئة!
اصعدى، اصعدى، ياشرفتى
وتسلقى الهواء، دون توقف
كونى سطحا للبحر
وبرجا لإحدى سفنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمن سيكون هذا العلم
فى برج المراقبة؟
أيها البحارة، إنه علَمى!

٣

لو أن صوتى مات على الأرض
احملوه إلى مستوى البحر
واتركوه على الشاطئ.
احملوه إلى مستوى البحر
وعيِّنوه قائدا
لزورق حرب أبيض.
آه ياصوتى المزيَّن
بالشعار البحرى:
فوق القلب خُطاف
وفوق الخطاف نجمة
وفوق النجمة الريح
وفوق الريح الشراع!

٤

خوسيليتو* فى يوم مجده

ابك، أيتها الخيرالدا العربية
واذرفى الدموع فى منديلك.
وانظرى كيف تصعد إلى السماء
ملاحة المصارعة.
ياطفل القطيفة والذهب
كيف تبكى عليك رفقتك
وكيف تبكى إشبيلية
وأنت تستودع الثور
إن نهرك، فى أساه الكبير
يسقط أوراق شجر الزيتون على شاطئه
ويروى أزهار
جبهتك، بالرمال.
قل له وداعا، يامصارعى العزيز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* خوسيليتو مصارع ثيران شهير، ولد فى شلب Gelves من أعمال إشبيلية عام ١٨٩٥ وتوفى فى ميدان تالافيرا دى لارينا فى طليطلة عام ١٩٢٠.

وقل وداعا لسفنى الشراعية
وقل وداعا لبحّارتى
فها أنا لاأود أن أصبح نهراً.
كان أربعة من رؤساء الملائكة ينزلون
وهم يفتحون أخاديد من الأزهار
لملك المصارعين
وعلى أكتافهم حملوه.

ياعذراء المكارينا*
انظرى إلى، كيف أجئ
بدون الدم الذى أحمله
ولونى القمحى صار أبيض.
انظرى إلى هكذا، وأنا أتصبب
من فوران الياقوت
الذى يطوِّف بأزهار قرمزية
قامتى المحطمة.
أغلقى لى بأطواقك
تجاويف هذا الجرح
فالحياة تهرب منى
داخل زخارف ثوبى
ياعذراء الحب، المثبتة
مثل ثور، على الصد
اتركى سيفك الجميل
وأعطه سيفه مرة أخرى.
أودُّلو أستطيع، ياعذراء، أودلو أستطيع
أن أعود بالدم إلى إشبيلية
وعلى رأس رفقتى
أمضى فى شارع الأعمدة**

* المكارينا اسم شعبى يطلق على عذراء الأمل
** شارع أعمدة هرقل يعد من اكبر الشوارع فى إشبيلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد من ديوان

«عن الملائكة»

«الملكان»

ياملاك النور، متقداً

تعالى! وبسيفك

أضئ الهوة التى يكمن فيها

ملاكى الأرضى صاحب الظلمات.

ياسيفا يلمع فى الظلمات!

شرارات متعددة

تستقر فى جسدى

فى أجنحتى الخالية من الريش

وفيما لايراه أحد،

ياحياتى.

إنك تحرقنى حبا.

طِرْ عنّى، أيها الملاك

الغامض صاحب المحاجر التى بلا فجر

والآبار بلا مياه

والهاوية بلا أحلام

يافحم الروح،

والشمس، والقمر.

تؤلمنى ذؤاباتى

والأشواق. احرقنى!

أكثر وأكثر، نعم، نعم، أكثر! احرقنى!

احرقه، ياملاك الضوء، ياحامى حماى،

أنت يامن كنت تمضى باكيا وسط الغيوم،

أنت، بدونى، وأنت، بى،

ياملاك التراب البارد، الذى بلا مجد،

منطرحا فى الظلمات!

احرقه، ياملاك الضوء،

احرقنى واهرب!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد من دواوين أخرى

أخطأت الحمامة.
وكانت تخطئ.
لكى تذهب إلى الشمال، ذهبت إلى
الجنوب.
اعتقدت أن القمح كان ماء
كانت تخطئ.
اعتقدت أن البحر كان هو السماء
وأن الليل هو الصباح
كانت تخطئ
وأن النجوم هى الندى؛
وأن الحرارة هى الثلج.
كانت تخطئ.
وأن تنّورتك هى قميصك
وأن قلبك هو بيتك
كانت تخطئ.
(لقد نامت هى على الشاطئ.
وأنت، بأعلى فرع شجرة.)

إلى ذكرى إيرنانديث*

صوت أول: أنطونيو ماتشادو
صوت ثان: فيديريكو جاريثا لوركا
صوت ثالث: ميجيل إيرنانديث
ثور

* ميجل إرنانديث شاعر من الجيل التالى لجيل ٢٧ ولد عام ١٩١٠ بقرية اريولة التابعة لإقليم اليكانتى (لقنت) فى جنوب شرق إسبانيا، وتوفى عام ١٩٤٢ فى سجون الجنرال فرانكو، ويعد من أبر شعراء الالتزام فى إسبانيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماحدث بالفعل وهنا يحدث
يحدث قريبا جدا من نهر بطيئ
حيث تطفو الحياة من الموت
الأرض التى تفرِّق ليست أرضا
بل هى مِثْقب، وحنجرة فقط
تبتلع الموت من الموت
إن مايحدث بشأنها هو مايحدث
ومايصاب بالصممً فيها، هو مايصاب
بالصميم
إذا الحياة لم تُعش، ففيه لم تعش
وإذا لم يكن إلا الموت، ففيه فقط الموت
إنى أتأمل فى موجاتها، التى لاتذهب إلى
البحر
أتأمل فى نسمتها، والتى لاتذهب ولاتأتى
ننمو فقط إذا الحياة هبطت
وننمو فقط إذا الموت نما

أغنية من لم يذهب أبدا
إلى غرناطة (عن لوركا وموته فى غرناطة)

مأبعدنا عن البحار، والحقول، والجبال!
وشموس أخرى تنظر إلى رأسى المشتعل شيبا.
لم أذهب أبدا إلى غرناطة.

رأسى أشيَبْ، والسنوات مفقودة
أود أن أعثر على الطرق القديمة، الممسوحة
لم أر أبدا غرناطة

أعطوها فرعا أخضر من ضوء إلى يدى
وسرجا قصيرا وعدوا طويلا
لم أدخل أبدا فى غرناطة.
أى قوم أعداء يسكنون هذه الدروب؟
وماهى الأصداء الحرة الواضحة لهوائهم؟
لم أذهب أبدا إلى غرناطة.

من يحبس الآن حدائقهم ويضع
أغلالا على كلام نوافيرهم؟
لم أر أبدا غرناطة.
تعالوا يامن لم تذهبوا أبدا إلى غرناطة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمة دم ساقط، دم ينادينى
لم أدخل أبدا فى غرناطة.
ثمة دم ساقط من أعز صديق
دم يجرى مع الريحان ومياه الأبهاء
لم أذهب أبدا إلى غرناطة
من أعز صديق، يجرى مع الريَّان
دم يجرى فى نهر الدارو، ونهر شنيل، دم
لم أر أبداً غرناطة
إذا كانت الأبراج عالية، والقيمة عالية
تعالوا عبر الجبال، والبحار والحقول
سوف أدخل غرناطة.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

ملك عبد العزيز

رؤيتان *

(١) الوجه الثلجى

مهداة إلى الصديقة الراحلة د..انتصار محمود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتيت بوجهك الثلجىّ
ترقبنا
بنظرتك الزجاجيه
ولم ندعوك . . .
تطفل ظلك الكابى
بركن البابْ . . .
ينتظرُ

* آخر قصيدة كتبتها الراحلة ملك عبد العزيز وقد خصت بها مجلة «إبداع»

يشع أشعةً
سوداء مخفيّه
يسلطها على الجسد الهزيلِ
المرهق القسمات . . .
ولا تتعجل الخطواتْ
تلذذٌ أن ترى الشمع المضئْ
يذوب قطيرةً قطره
ويحرق روحنا
هونا على هونٍ
ولاتتعجل الخطوات
تقطّر فى جوانحنا العذابَ
وأنت منتظرٌ
بركن البابْ
إلى أن ذابت الشمعاتْ . . .
نشرت عباءتك الرماديه
ولملمت البقايا
ثم تهت فى الظلماتْ . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢) عُرس

مهداة إلى الصديق الراحل المناضل احمد الرفاعى

تُظل كطير كاسر جوعانَ
ينقضُّ
وتجعل عرسنا المنصوبَ باللألاءِ
ينفضُّ
بقسوة رقّةٍ
من جنحك المسمومِ
تلفحنا
فيُخطف أُنسنا
والروحُ والنبضُ
وكيف نراك فى دأبٍ
تفزّعنا
وتسلبنا
كنوز حياتنا
إذ دأبكَ
القبضُ
وكل مسرة بيضاءَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقتلها

تلونها بلونٍ

ظله البغضُ

ونحن عبيد أمركَ

ليس لنا...

من مهرب منه

ولا نقضُ.

نحاذرُ

ثم لا تجدى محاذرةٌ

فكل مشيئة لكَ.

إنها فرضُ

وتتركنا يتامى

فى فجاج البيدْ

عطاشا

نجرع الآلامَ

لايجدى لنا

رفضُ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الغفار مكاوى

نقل دم

(مهداة لأخى وصديقى وأستاذى الدكتور مصطفى مندور)

١

كيف يمكنه أنه ينسى تلك الليلة عندما كان يتمشى على شاطئ النيل؟ لم تكن كغيرها من الليالى التى شهدت مسيرته المعتادة على الجسر التاريخى العتيق بحثاً عن الراحة من تعب النهار وضوضائه، وتلهفا على شىء من السكون الذى أصبح فى حكم المستحيلات، وتهيؤاً للنوم الذى يعز عليه دائماً ويسرق منه، وتطلعا لشعاع من الأمل يستقبل به مهام اليوم التالى وواجباته. ولم يكن الشىء الذى ميز الليلة وحفر ذكراها فى صدره كالجرح الغائر هو الضباب الخانق الذى لف خيمته الداكنة الكثيفة على السماء والأرض وغشى الأطياف القليلة التى كانت تعبر به وربما تأخذها الدهشة من رؤيتها له وهو يتنزه فى الجو الخانق المنذر بالمطر. لا لم تكن ليلة عادية بل تحولا فى المصير، نقلة مباغتة من خارج قطر الدائرة إلى مركزها، ثقبا فى الضمير ظل يتسع منذ ذلك الحين حتى تأكد له أن الإلهات الثلاث المكلفات بنسج خيوط أقدار البشر على مغازلهن لن يستطعن أن يرتقنه مهما حاولن..

كان قد عبر الجسر فى اتجاه الجزيرة الهادئة التى فيها مسكنه عندما سمع صرخة دوت فى أذنيه كاستغاثة غريق. تصلب فى مكانه وفقد القدرة على الحركة. أحس أن قوة طاغية قد تسلطت على أعضائه وشلت ساقيه وقدميه. تلفت حوله فى كل الاتجاهات فلم يشعر بشىء غير عادى. وخطر له أنه مر أثناء عبوره للجسر بأكثر من شبح يميل على سوره ولم يكلف نفسه حتى بالنظر . وهو لا يذكر الآن هل كانت أشباح نساء أو رجال، شبان أو عجائز. ودوت الصرخة مرة أخرى ثلاث مرات فى اتجاه الجنوب، وكأن صاحبها يرفع رأسه فى كل مرة فوق الماء بحثا عن اليد التى تنقذ الغريق. الأرض

رمال ساخت فيها قدماه. جسده ينتفض ويرتج من داخله وخارجه والعرق يتصبب من جبينه بالرغم من زخات المطر المتلاحقة. توغلت الرعشة كالحمى فى كيانه وأخذت تحرك رأسه وأطرافه يمينا ويسارا فتصور أنه ساعة رملية مسمرة فوق حائط ولها أكثر من بندول يترنح كالمجنون. وماذا يفعل وهو لا يعرف العوم؟ هل هناك وقت للنداء والاستغاثة والصياح؟ وأين شرطة النجدة المخصصة للمساحات المائية والمفروض أنها لا تتوقف عن التجول بقواربها فى النهر وفى هذا الوقت من الليل الذى تكثر فيه حوادث الانتحار أو الغرق أو الإغراق؟ توقف فى مكانه كالجثة المدلاة من حبل مشنقة. توقفت ساعته الجسدية وخرس كالحائط الذى التصق به.

لم يدر هل يتقدم أو يتأخر، هل يصرخ أو يصمت، هل يجرى إلى اليمين أم اليسار، وإلى الشمال أم الجنوب. شعر أنه جزع شجرة يابسة يغوص بقوة قاهرة فى كومة طين بلا حدود ولا أعماق. وفاتت لحظات لم يسمع فيها أى صوت خيل إليه أن ساعته بدأت تدق من جديد. وتحركت قدماه نحو بيته وهو من الخجل والعجز واليأس فى غاية. إنه لم ير أحدا، وربما لم يره كذلك أحد صحيح أنه سمع صوت الاستغاثة يخرق أذنيه ويخترق لحمه كالسكين الحاد. لكن من يضمن له أن هذا الصوت لم يكن وهماً؟ وما الذى يؤكد أنه صوت استغاثة غريق أو غريقة لم يكن من عبث الصبية الفقراء الذين كثيرًا ما رآهم يتجردون من ملابسهم البائسة ويتنافسون على السباق ضد التيار فى عرض النيل؟ من يضمن له أى شئ أو يؤكد له أى شئ؟ أنه لا يدرى ولا يستطيع بعقله أن يحكم أو يثبت أو ينفى. لكن لماذا نفذت الصرخة الى قلبه؟ ولماذا اتسع الخرق فى ضميره يوما بعد يوم وسنة بعد سنة؟ وإذا براه العالم كله من ذنبه فمن الذى يعفيه من محاسبة نفسه واتهامها مع طلعة كل شمس وغروبها؟ من الذى يمتلك القدرة على إسكات تلك الاستغاثة الحادة التى لا تتوقف عن التردد فى سمعه والطرق بوحشية على كل بوابات وجوده؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢

لم يتبق أمامه سوى ساعات معدودة قبل أن يركب الطائرة عائدا إلى البلد النفطى الذى يعمل فيه، فإجازته لا تتعدى اثنتين وسبعين ساعة يسلم نفسه بعدها فى الموعد المحدد ويوقع فى دفتر العائدين، وقد قضى معظمها مع زوجته فى مشاوير لا تنتهى لتجهيز الشقة الجديدة التى كادت تبتلع كل مدخراته للزمن العصيب. واستأذن فى قضاء ليلة الخميس مع أصدقاء العمر الذين تعودوا على اللقاء منذ أوائل الشباب، بشرط أن يستأذن مبكرا للقيام بالمشاوير المتبقية فى صباح اليوم التالى قبل رجوعه الى مقر عمله. وعندما عبر الممر الشاحب الضوء ووقف أمام باب الكهف - كما سماه الأصدقاء - وضغط على جرس الباب تساءل عمن تراه يكون بالداخل من الأصحاب والأحباب الذين تفرق معظمهم فى البلاد وغاص بعضهم تحت الماء أو استطاع أن يطفوا على سطحه ويتحدى ويصنع الامجاد. هل سيجدهم يتحدثون كما هى العادة عن محنة الأدب وأزمة الثقافة والحرب الأهلية الخفية أو المعلنة بين الكتاب والشعراء، أم سيجرفهم التيار الى فضائح الفساد

والانفتاح وسماسرة العصر الذين لم تنج منهم سوق الأدب والفن التى ترتفع فيها أصوات الشطار ويغطى الصوت المرتفع على الأصوات المخلصة التى آثر اصحابها ان يلزموا كهوفهم ويعملوا فى صمت أو يستسلموا لليأس المترفع عن فتح فمه بكلمة أو آهة واحدة؟ لابد أنهم يجلسون الآن فى البار او فى سجن المرايا كما كان يحب ضاحكا أن يسميه. بعضهم أمامه زجاجة كوكاكولا والبعض يرتشف من الكاس المشعة والمشتعلة فى الزجاج وفى الأحشاء على مهل، والأنا المتضخمة أو المنسحقة تنظر الى نفسها فى بقية المرايا فتنتشى او تتحسر على حسب الأحوال ..

هلل الصديق وأخذه بالأحضان، ومن الباب اعلن للجميع مفاجأة حضوره، وخطا إلى الداخل على مهل والقى نفسه على صدور الحاضرين، قبله البعض فى شوق وسلم عليه البعض دون أن يعرفوه أو يسمعوا عنه. ولم يلبث الجميع أن انصرفوا عنه إلى الصديق الجليل الذى توسط الحلقة وبدأ يستأنف حديثه الذى يبدو انه أسر الجميع داخل دائرته السحرية وأزال المرايا المعهودة من الوجود:

- تصوروا الدوخة والهم الأزلى... كل يوم ومن صبيحة ربنا عليه أن يدبر مائتين وخمسين جنيها... مائتين وخمسين على أقل تقدير.. وأين؟ فى قصر العينى لا فى المستشفيات الاستثمارية...

قال الروائى الذى بدأ يلمع نجمه: الاستثمار هو الغول الذى يقبض الآن على كل شئ.. قال الصديق الجليل وهو يمسح رأسه الثلجى بيده القوية: حتى الدم... تصوروا؟ يدوخ الرجل طول النهار بحثا عن أكياس البلازما المطلوبة.. يقف فى الطوابير أمام أبواب المؤسسة فيقولون له نفدت الحصة الموجودة وعليك بالسوق.. وفى السوق إذا ساعده الحظ يشترى الكيس الواحد بـ..

قاطعه زميل طويل القامة أبيض الوجه لم يكن قد رآه من قبل وتكهن انه طبيب: الكيس لا يقل ثمنه عن خمسين جنيها وهو غير مضمون...

سأل صديق قديم وهو يتفرسه بعينين ارهقهما تحقيق المخطوطات: ألا يحصل عليها من بنوك الدم؟

قهقه الذى تصور أنه طبيب وقال: يجب أن تضيف: بنوك الدم الخاصة - السمسرة هنا أيضاً على أشدها .. والأهم أن الدم فى الغالب ملوث - أو على الأقل لم يخضع للرقابة الواجبة والتحليلات الضرورية للتاكد من صلاحيته..

قال صديق شاعر معروف بسخريته اللاذعة وطفولته الرعناء التى لا يرحم لسانها:

- البركة فى الخصخصة وفى الثراء الفاجر والفقر الأشد فجرا الذى جلبته علينا..

تساءل بصوته الهادئ الذى ألفوا وداعته وغباءه معا: هل تقصد أن الفقراء هم الذين يتطوعون اليوم بدمائهم..؟

ضحك الشاعر قائلا: وليتهم كانوا أصحاء.. لكنهم مضطرون لبيع دمائهم لكى يعيشوا.. الدكتور معه حق..

تدخل الصديق الجليل الذى حفر الألم والسخط على وجهه العريض القوى علامات بارزة:

- تجارة حقيرة .. حتى الدم يتاجرون فيه.. والضحية من؟! رجل لا يزيد معاشه على المائتين وخمسين جنيها... أى ثمن الدم الذى يحتاجه ابنه الوحيد فى اليوم الواحد.

تكلم زميل يعمل أستاذا على المعاش فى جامعة اقليمية:

- لو كان مثقفا عصريا ما وجد مشكلة.. كان من الممكن وكان من الممكن...

ضرب الصديق الجليل منصة البار بيده فمال كأسه على جنبه وكان لحسن الحظ قد أفرغه قبل ذلك فى جرعة واحدة: ملعون أبو الثقافة والمثقفين ونحن وأنا أولكم.. والله هذا كفر.. كفر وجنون وجحيم..

تساءل محقق المخطوطات أملا فى تهدئته: الظاهر يا دكتور أنه صديق أو قريب عزيز.. قال الصديق الجليل محاولا أن يخرج عن الصمت الذى خيم عليه وعلى الجميع لحظات طويلة ولم يجد بدأ من اللجوء اليه بعد أن لم يبق أمامه غيره:

- بل زميل من أيام الابتدائى والثانوى.. باع كل ما يملك وضحى بكل شئ... أى والله بكل شئ فى سبيل البلد الذى يقتله الآن هو وابنه الوحيد.. الثقافة؟.. لعنة الله عليها إذا لم يكن وراءها الا الموت والجوع...

رنت ضحكة الشاعر الخفيف الدم: وأحياناً يكون وراءها الكراسى والمناصب والنجومية والرقصات الجديدة على البطن والرءوس فى الزفاف الميرى التى تنصب خيامها فى كل مكان...

تدخل رب الدار ووجه دفة الحديث إلى موضوعات أخرى. وبدأ بسؤالى عن أحوال الاعارة فلم تلبث سيول الشكوى ان تدفقت من شفاه صديقين آخرين. شعرت أن الكهف قد رجع الى طبيعته، وأن المرايا بدأت تملأ الحوائط أمامى ووراء ظهرى ومن حولى. وانطلق أكثر من واحد يتكلم عن عمله الجديد فيثنى عليه واحد وينتقده آخر ويعتذر ثالث عن عدم الاطلاع عليه مع وعد أكيد وحازم بقراءته فى أول فرصة تسنح له..

وقبل أن ننسى أنفسنا فى السباحة فوق بحور الابداع والغرق فى هموم النشر وتياراته السفلية والتحليق بأجنحة الخيال السعيد أو الخيال المحبط الى سماوات الأحلام الخاصة والعامة، يضع الصديق الجليل يده على كتفى وهو يقول: أنت فى سكتى.. تعال أوصلك...

٣

وهما فى الطريق إلى حيهما البعيد فى الشمال الأقصى من العاصمة راح يتطلع للوجه الصارم النبيل الذى ذكره فجأة بوجه بطل اغريقى أو مصارع رومانى قديم التف حول جسده ثعبان ضخم جعله يتلوى من الألم الفظيع الذى راح

يتحمله بقوة خارقة ولم تند عنه إلا آهة مكتومة خرجت من بين شفتيه ولم يستطع الحجر نفسه أن يمنعها من الانطلاق فى الفضاء كصيحة نسر عظيم. وتأمل الشعر الأبيض الذى يتوج الرأس الجليل وهو يتعجب كيف تستقر القمة الثلجية فوق بركان يغلى ويفور وسرعان ما يتفجر بالحمم النارية: هذا البلد لا يقتل الا ابناءه المخلصين.. قال محاولا تهدئته: يبدو أن الإخلاص أصبح ذنباً يستحق أشد العقاب...

انفجر فى غيظ ملتهب: المصيبة أنه مثقف ثورى.. لو كان من إياهم... قال ليخفى رعشة الخجل التى غمرته بقشعريرة برد مفاجئة: وربما كان السجن هو أهون عقاب... أمن على كلامه وهو يلعن زحام المرور فى آخر الليل: منذ أن عرفه وهو لا يخرج من السجن الا ليرجع اليه. وكلما سمعت الشرطة عن مؤامرة على نظام الحكم أو قبضت على تنظيم جديد كان فى طليعة المقبوض عليهم.. كم حذرته بغير فائدة...

سأل فى حذر: حتى بعد السقوط والانهيار الفظيع؟

رد بضحكة مترجرجة فى صدره كالنشيج: حتى صورة ماركس لم يرفعها من مكانها فى صالة بيته. فى آخر زيارة قبل أن يحدث ما حدث لابنه قلت له: يا أخى ماذا يعجبك فى هذه اللحية الفظيعة والعيون المخيفة التى يطلق منها شرار الغضب والاستبداد ؟ أتريد أن نتركها هنا حتى يسقط البيت على رأسك أنت وابنك؟ الا تصدق أنه سقط إلى الأبد هو ومذهبه اللعين؟ ضحك كطفل عجوز عنيد: وهل سمعت عن نبى سقط تحت الأنقاض؟ ما بقيت الأرض وبقى الفقراء فلن يسقط نبى الأرض والفقراء والعمال...

قال فى أسف يخالطه رنة الاعجاب والاشفاق: أراهن على أنه لم يرفعها حتى بعد العقاب الذى حل به.

قال الصديق بعد أن اجتاز اشارة المرور التى طالت وقفته امامها: وأى عقاب؟ لقد باع كل ما وراءه وقدامه حتى الأثاث والكتب والفرش الذى ينام عليه والسجاد الذى تبقى من أيام الزواج. والذهب الذى تركته زوجته بعد وفاتها باعه قبل ذلك للانفاق على تعليم ابنه الوحيد. حتى البيت القديم الذى ورثه عن أبيه لم يتردد فى بيعه لمواجهة المحنة الأخيرة. وبالطبع بأبخس الأسعار لأخس التجار. حاول أن يستبدل المعاش فقالوا المعاش هزيل ومدة الخدمة لا تسمح. وحاول أن يقترض سلفة من البنك الذى يقبضه منه فطالبوه بضمانات مستحيلة. لم يجد امامه إلا الاصدقاء الذين جاع وعذب معهم فى السجن. ولكن أين هم الأصدقاء؟ وهل تظن أن كلمة الصداقة تحتفظ اليوم بأى معنى؟

قال وهو يتأمل وجهه ويبتسم: اظن طبعا مادمت موجودا يحمد الله..

قال بغير أن تنقشع سحابة الغضب التى تظلل ملامحه القوية: وماذا افعل وعشرات مثلى أمام هذه المصيبة؟ يعلم الله أننى لم ابخل بأى شىء . حتى آخر قرش جاءنى من المحصول أعطيته له. وهو كل ما أملكه من الدنيا غير المعاش الذى تعلم تفاهته.

قال له وهو يغتصب ضحكة تهشمت على فمه: وهل كنت أبقى فى الاعارة لولا علمى بحقارته؟

قال الصديق وهو يقترب من الشارع الذى تعود أن يوقف السيارة على ناصيته: معذرة لإزعاجاك بمأساة إنسان لا تعرفه..

رد عليه وهو يبحث عن مقبض الباب: وكيف لا أعرفه وهو صديقك؟ لست حجرا على كل حال..

قال مواصلا اعتذاره: وماذا نفعل أنا وأنت لإيقاف نزيف الدم؟ أليس هذا هو معنى المرض اللعين الذى يسمونه.. حتى الاسم نسيته.. المهم؟. متى تسافر بإذن الله؟

قال وهو يفتح الباب وينظر من الزجاج ليخفى ارتباكه: غدا فى مثل هذا الوقت اكون هناك فى فراشى ... لكننى سأتصل فى أقرب وقت..

مدّ له يده مودعا وهو يقول بصوته القوى الحنون: لا تشغل بالك.. تسافر وترجع بالسلامة...

٤

بعد منتصف الليل بساعات انتبهت فجأة على وجوده بجانبها. أحست أنه قد أسند ظهره إلى جدار السرير وراح كعادته يحملق فى الظلام، قالت شبه مذعورة:

- خير كفى الله الشر.. لماذا لا تنام؟

أجاب بسرعة خاطفة: خير بإذن الله... استريحى أنت..

قالت وهى لاتزال تتوجس شرا: ألا تستريح قليلا قبل السفر..

قال فى محاولة فاشلة للدعابة: الهدوء الشامل هناك سيساعدنى على النوم الذى يحسدنى عليه أهل الكهف...

قالت ضاحكة: وهنا أيضاً: هل نسيت أن وراءنا...

قال بُحزم ليصد الأبواب: وهل النسيان ممكن؟... قلت لك استريحى أنت من تعب النهار..

لم ينس بطبيعة الحال أن غده سيكون من أشق الأيام .. سيدور معها فى معارض النجف والسجاد الصغير لغرفتى الأولاد وحجرتى المعيشة والمكتب. سوف يضطر كذلك للمرور على المعلم المراوغ فى ورشة النجارة لاستعجال غرفة السفرة التى احتاجت منها لأكثر من مشوار. سيكون يوما مرهقا ولكن متى خلت حياته من المتاعب والتبديد؟

رجع يلف مع الدوامة التى سجنته دوائرها السوداء أحس أن جسده مايزال ينتفض من البرد، وأن العرق مايزال يتصبب من كل خلية فى جسده. تساءل هل يمكن اللجوء الى الاستعارة والقول بأن العرق هو دموع الجسد المنهك أو المنتهك على الدوام؟ وكيف يصف دموع النفس المضناة المحبطة فى سجن البدن أو فى قبره؟ اين الاستعارة أو الكناية أو التشبيه أو الرمز الذى يعبر عن بكائها الأخرس فى قاع البئر المصابة بالجفاف؟ لو أنه ـ لو استطاع .. لو تجرأ وفعلها... والف لولا توقف زخات العرق البارد ولا دفقات الدمع الكظيم.. لماذا شلت يده فلم تمتد الى الجيب المكدس بالدولارات والجنيهات؟ أيكون الوقت قد فات كما فعل معه أو بسببه آلاف المرات؟

أخذ يهدئ نفسه بالعزاء المعتاد. قال لها: أبدا لا يفوت الوقت الا لمن يتركه يفوت.. وبدأ يستعيد كلام صديقه الجليل معه فى السيارة وهناك مع الأصدقاء . حاول أن يجمع الكلمات المتناثرة فى لوحة واحدة تكوّن صورة الوجه الذى لا يعرفه ولم يره أبدا وربما لن يراه. أليست إعادة التركيب والبناء شيئا مألوفا فى العلم كما فى الحياة؟ ألا يثرثر الجميع وهو واحد منهم عن قدراته وأسراره ومعجزاته فى كل مجال؟ فليقف على شاطئ المجهول ويركب البيت أو القصر أو حتى الكوخ من نثار الحصى والقواقع والأصداف والرمال.. فليحاول أن يتخيله طويلاً نحيلاً محنى الظهر ذابل الوجه والعينين أو متوسط القامة مهددا على الدوام بالانهيار والسقوط .. وليحاول أن ينظر فى عينيه طويلا ويتشرب الكلمات التى تنهمر كالدموع السوداء من بين شفتيه..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥

آه يا ولدى المسكين بعد تعب العمر يخذلنى فيك المرض والحياة والناس والأصدقاء والأعداء. كدت أقول يخذلنى دلنى القدر لولا اننى عشت مؤمنا بالثورة الدائمة وبأن الإنسان هو صانع التاريخ وخالق ما يسميه الجهلاء المهزومون بالقدر أو النصيب....

أى انتقام هذا يا ولدى؟! أأسلم ـ وأنا لم أتعود الصخر العنيد ـ فى النهاية بتلك القوى الغيبية السخيفة التى انكرتها طول العمر؟ أأركع وأسجد على أقدامها فى خشوع وأنا أقول: ها أنا قد سلمت ورجعت اليك رجعة الابن الضال الذى يعود تائبا الى حظيرة أبيه وراعيه؟ كيف افعل وأنا اقعود الركوع ولا السجود؟ أجل يا ولدى.. ها أنت ترانى أقع فيما هو أسوأ من الركوع والسجود.. وأى شئ أسوأ من مد اليد المرتجفة الخالية لمن يساوى ولا يساوى؟

أبوك الذى لم يكن يصحو أو ينام إلا على وجه الثورة والمستقبل والحلم الحتمى بالعدل المطلق والفجر الباهر الجديد ـ صار الآن يدق أبواب أصدقاء الشباب ورفاق السجون والمعتقلات والزنزانات وزملاء الكفاح والجوع والحرمان والجلد والتعذيب. لكن الأبواب لا تفتح يا ولدى. كل الأبواب موصدة. كل العناوين قد تغيرت بقدرة ساحر أو حاو عربيد. الذين

كانوا مثلى لا يجدون قوت يومهم ولا يفكرون فيه لفرط انشغالهم بالغد الثورى أصبحوا رؤساء وأعضاء مجالس ادارات، لمعت نجومهم فى سماء الصفوة، وبقدرة قادر غيروا الجلد والقلب والعقل والضمير مع تغير الأحوال وألوان الرمال التى يزحفون عليها. النادر منهم هو الذى اكترث بمقابلتى ومد لى يده ببضع جنيهات وعيناه تنطقان بفصاحة عن كل كلام: حظ طيب. أرجوك ألا تشبهنى مرة أخرى. لقد تركت كل شئ وأريد أن أعيش فى هدوء وأربى أولادى فى الأيام الباقية ...

وبعت كل شئ يمكن يا ولدى أن يباع. حتى صورة أمك الحبيبة أخرجتها من الإطار المذهب لأبتاع بثمنه كيس دم جيد - والبيت القديم الذى تربيت فيه، على الستر والمبادئ التى لم تشاركنى دائما فيها - البيت الذى بقى لى فى الدنيا ومن تراث ابى الفقير بعته للجار - والجار هو العطار الجشع الذى طالما ابديت إعجابك بنجاحه وحسه العملى والتجارى الذى فطر عليه. قلت لك الفطرة لا تكفى ولابد أن نؤمن بالعلم ليكون هو الفطرة الثانية. وصدقتنى فى هذا الأمر وحده وتابعت طريق العلم حتى أوشكت على الوصول. فلماذا تتوقف يا ولدى فجأة؟ من أين جاءك هذا النزيف اللعين؟! أين هو وجه العدو الذى يمكن أن افضح قناعه واحرق جلده وأشوهه بكل الغيظ والغبن والغدر الذى ترسب فى كيانى أو ما تبقى من كيانى من انقاض وأطلال؟

ها أنذا أهيم فى الشوارع وأضيع فوق الجسور وأضل الليل بطوله بحثا عن المعنى وصراخا فى وجه اللا معنى الوقح الجبار. لكن ماذا يفيدنى هذا أو يفيدك؟ ودمى يتسرب فى دهاليز اليأس كما يتسرب دمك من كل فتحاتك وأحاول أن أوقفه مع بقية الطبيبين. آه يا سندى فى الكهولة والشيخوخة، يا نبتتى الوحيدة التى تبقت من حقل حياتى الجرداء، يا عكازتى التى تتكسر يوما بعد يوم ولحظة بعد لحظة وتتحول فى يد البؤس والحاجة الى أفعى مسمومة تلتهمك يا وحيدى وتلتهمنى؟ هل يجدى الآن أن أهتف معك أيها الطيب العميق الإيمان وأدعو إلهك الذى لم أتوجه اليه ابدا بالدعاء: ساعدنى يا ربى؟! استجب لوحيدى إن كنت ترفض أن تستجيب لى. ارحمه يا رحمن يا رحيم من المرض الملعون؟! ارحمه وعاقبنى إذا أرادت مشيئتك أشد عقاب.

٦

فى الخامسة من مساء الجمعة - يجلس فى مقعده بجوف الحوت الحديدى العملاق الذى يشق كالحربة الخرافية جبال السحب المتراكمة كأمواج الزبد على ارتفاع يزيد على العشرين الف متر أو كيلو متر لا يدرى - فقد أعلنت المذيعة الرقم من داخل غرفة القيادة، بينما كان رأسه يميل على صدره على أمل الاغفاء لحظات. وصحا على لكزة خفيفة من جاره السمين المتشنج الراس بالغُطْرة والعقال ليجيب على سؤال المضيفة الأسيوية الوديعة الوجه والعيون والابتسامة عن نوع العشاء الذى يحبه. اجابها بالانجليزية باختصار وتناول من يدها كوب الليمون وهو يكرر الشكر والاعتذار ثم مال رأسه على صدره بعد أن شرب العصير ليحمى عينيه المحمرين من المشاهد المضحكة المبكية على شاشة التلفاز ويحمى

رأسه الثقيل من مطارق الثرثرة مع الجيران. وأخذت صورة الراقد على فراش المرض الملعون تتركب فى رأسه وتجمع خطوطها وظلالها وألوانها الداكنة وتكلمه أيضا وهو يهبط بين اليقظة والنوم الى عالمه السفلى: أكلمك يا أبى فاسمعنى وإن عجزت عن النطق بعبارة واحدة. ومن غيرك يفهم لغة الوجه المصفر الشاحب والعيون التى انطفأ فيها سراج الأمل الذى كان يتوهج بالوعود قبل أيام معدودة؟ من غيرك يلمس أيضا جرح القلب وعثرة الساقين والقدمين على أول خطوات الطريق؟ آه يا أبى، يا أبى الحبيب. أتعلم الآن انك أقرب إلى مما كنت فى أى يوم مضى من حياتنا البائسة التى كانت مستورة ثم كشفت يد مجهولة عن وجهها التعس وحجبت عنه إلى الأبد نور الشمس والأمل المؤجل بشئ من الراحة والأمان؟ فى كل يوم أراك فوق فراشى ولا انخدع بابتسامتك التى تمر على وجهى وصدرى وشعر رأسى وهى ترتعش من الخوف والخجل والذل. ومازلت تحمل معك أكياس الدم وتخفى عنى الحقيقة التى لم تغب عنى لحظة واحدة. هل شعرت أننى أشفق أكثر عليك مما أشفق على نفس؟ وما قيمة حياتى أو موتى وأنا أرى شجرتك العجوز المصفرة الأوراق تطقطق فى الريح ويتماسك فى داخلها الخواء أمام ضربات المطر والسوس والظلام المطبق الذى يتردد فيه عواء كلاب الموت المتوثبة؟ أعرف ما تتعرض له كل يوم وكل ساعة. أتساءل عن قيمة بقائى أو ذهابى مع ما تلقاه من جحود الأصدقاء وتنكر الأقرباء وانغلاق الأبواب وقلة الحيلة. أود أن أقول وأنا ألمح أمارات الذل والقنوط على ملامحك: الحالة ميئوس منها يا أبى. أنا وأنت ونحن وهم. أليس هذا هو الحصاد الحتمى للزمن الردئ؟ لقد عشت تتحدى كل الأخطار وتواجه كل الذئاب والكلاب المسعورة. حتى النسور التى تنهش كبدك كل يوم كما حدثتنى عن ذلك البطل الأسطورى الذى نسيت اسمه. لكن أسراب النسور التى انهالت عليك كانت أبشع من كل ما قدرت، وحتى التحدى الذى جربته منى وتحملنى لم يكن أقل قسوة عليك. وكنا نتصادم ونتلاطم ويرتطم كل منا بالآخر ثم لا نلبث أن نتصالح ونتلاقى فى منتصف الطريق. أؤدى الصلوات فى أوقاتها وأزدرى السياسة وأسخر من ساس يسوس وألعنهما لأتوج العلم على رأس الزمن القادم فتبتسم فى النهاية وتقول: المهم يا ولدى هو أن تؤمن بصدق وبعمق. حتى الإيمان بالخرافات والأحلام وبما كان يبدو كالأوهام قد ولد العجائب والمعجزات. آمن بما تشاء ولكن آمن. وآمنت بالله وبالعلم وجعلتهما سيدى مصيرى وقائدى عربتى الضعيفة المرتعشة الأطراف. وتابَعْتَ معى طريق الأمل واعتنى على عبور حفره المفاجئة شجعتنى حين حكيت عن زاد العمر الذى أعطتنيه حبيبة القلب وزميلة الدراسة. لم تخف تذمرك واستنكارك عندما عرفت أنها ابنة برجوازى ورجعى عريق.. وطمأنتك أن قنديل حبها الساطع كشف شموع ظنونى وهواجسى. بل إن أباها الذى عرفتنى به قد ذكرك باحترام شديد وأبدى رغبته فى لقاء لم يتم ولم يكن غضبك لكرامتك ليسمح بأن يتم أبدا. لكنك لم تقف عقبة فى الطريق وكررت على خطبتك المعتادة عن الحرية والكرامة والضمير واحترام النفس وسائر الكلمات التى داست عليها أقدام العصر الغليظة. آه يا أبى وهى تزورنى كل يوم وتحاول أن تضع الباكاوى فى يدى أو تحت مخدتى فأصرخ فى وجهها الحنون الذى أطفأ اليأس المتزايد أضواء مرآته الشفافة. وأنا الحائر بين أب يهيم على وجهه بحثا عن كيس واحد من الدم وبين الآلاف التى تقدمها لؤلؤة القلب فأفُضل عليها الغرق فى قاع القاع. وبينكما أتساءل كل يوم بل كل لحظة بينما يجثم فوق صدرى الكابوس الزاحف على ذبالة العمر المرتجفة: متى يارب أغرق فى القاع؟! متى يا أرحم الراحمين ترتفع بالسيف ذراع الكابوس فتطرح برأ المهندس الموعود وتضع نهاية لشقاء الأب المنكود؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٧

حمد الله أن يد الهاتف المجلجل طرقت باب كهفه بقوة فانتشلته من الموت الأصفر قبل أن ينتصف النهار ويفوت أوان التوقيع. نفض صوت زوجته النوم من عينيه وجلجل كأجراس الخطر فى وديان ذاكرته الضعيفة

- هيه! حمداً لله على السلامة! حذار أن ترجع للنوم ويفوتك..

- لا تخافى سأذهب فى الحال...

- فى الحال وإلا خصموا اليوم من الراتب والمكافأة النهائية.. لا تنس...

- ماذا أيضا؟

- قسط غرفة النوم يحل أول الشهر، وشهادات الأولاد، والقسط الأخير للسيارة.. أنا نفسى كنت نسيت...

- العدوى أصابتك منى.. كيف حال الأولاد؟

- بخير بخير المهم ترسل المبلغ فى أول فرصة ممكنة.. خذ بالك أيضا...

- أننى متزوج ولى أولاد وعلى مسئوليات ...

- نسيتنى كالعادة... أردت أن أقول خذ بالك من نفسك..

حاضر حاضر.. بوسى الأولاد حتى أراكم فى أقرب وقت..

- ولماذا المصاريف؟ هل نسيت أننا..

- ربك يقدم ما فيه الخير.. مع السلامة.. مع السلامة..

٨

شرب كوب الشاى على عجل وأسرع الى الكلية. سلم على الزملاء والطلاب الذين وجدهم فى طريقه وفوجئ بالساعى البنجلاديشى القصير يجرى نحوه ويأخذه بين أحضانه. وقّع عند السكرتير على دفتر الحضور وسأل كل من رآه عن الصحة والأحوال وبينما كان يشرب القهوة التى حملها اليه الساعى الطيب أخذ يستمع الى مسلسل المهام التى تنتظره فى الأيام والأسابيع القليلة المقبلة: محاضرة الموسم الثقافى، الندوة التى سيرأسها والندوة التى سيعلق عليها على أزمة المنهج فى نفس الموسم، اللجان الخمس أو السبع التى سيخطره السكرتير بمواعيدها المحددة، ورقة العمل التى شارك بها

فى ندوة مجلة الكلية عن غياب بُعد المستقبل عن الفكر العربى، ثم هناك التحضير المتواصل للمادتين الجديدتين التى كلف بهما فى هذا الفصل الدراسى . تذكر العبيد المقيدين بالسلاسل فى قاع السفينة المظلم فى مسلسل الجذور الذى كان يحرص على متابعته وتساءل وهو يرتشف آخر جرعة من قهوته: ما المخرج من هذا الملل الأزلى؟! هل ثمة شئ أو شخص ينقذه منه وهو الذى لا ينفك يحلم بالمنقذ والانقاذ؟ ومتى تأتى لحظة التجلى وتكشف عن وجهها الذى احتجب خلف ستائر الأيام والأعمال وفر هاربا من ضجيج عجلة التعذيب العقيم؟

ودارت عجلة التعذيب وهو لا يملك أن يدافع عن نفسه وأخذ يقاوم حتى لا يغوص فى دوامة الرمال التى تسحب قدميه وتهدد بأن تغمر رأسه بالأعمال الجانبية التى كان يكلف بها بين الحين والحين. وفكر أن يسارع بإرسال المبلغ العاجل الى صديقه الجليل فتذكر أن الذاكرة قد خذلته كعادتها وأنه نسى حتى أن يحصل منه على رقم الهاتف ورقم حسابه فى البنك وأن يتأكد من اسم الشارع الذى طالما سارت فيه قدماه بحكم الفطرة والشوق دون أن يخطر على باله أن يتحقق منه: هل هو شارع ابن حنبل أم ابن مالك أم ابن ماجة أم ابن .. وابتسم حين طافت بذهنه صورة الحمار الأبيض النشيط الذى كان أبوه يرسله من الحقل أو من الدكان الى البيت فيجده واقفا أمام البوابة الكبيرة فى ثقة وأمان. غير أن هذه الابتسامة وأمثالها كانت تتوارى خجلى وراء وجهى الابن والأب اللذين لم يرهما قط، وصمم بينه وبين نفسه أن ينتظر أول الشهر ويستأذن فى زيارة خاطفة ولو أدى الأمر أن لا تزيد عن ثمان وأربعين ساعة لسبب طارئ لا يحتمل التأجيل...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٩

ـ هاتف الصديق فور وصوله بعد أن تأكد من الرقم المنسى واستأذن فى زيارة عاجلة. رحب به الرجل النبيل واعتذر بسبب مشوار الى البلد لا يحتمل التأجيل.

ـ خير إن شاء الله... هل أراك بعد رجوعى مساء غد؟..

ـ سأكون فى الطائرة التى تقلنى فى رحلة العودة. خطفت خروجية لمدة ثمان وأربعين ساعة وليتنى أراك..

ـ وأنا أيضا.. خسارة.. إن شاء الله..

ـ لا أدرى كيف أعتذر عن التقصير.. لعنة الله على الظروف.. المهم أننى جمعت مبلغا لا بأس به ويسعدنى أن أساهم...

ـ لا أفهم شيئا..

ـ يعز علىَّ أن تكون وحدك.. أقصد صديقك وابنه شفاه الله..

ـ خلى فلوسك فى جيبك...

ـ ماذا تقصد؟

ـ الابن رحمه الله من عذابه بعد سفرك بيومين. والأب لحق به بعد أيام....

- لا إله الا الله.. بهذه السرعة؟

- الدنيا الله.. كنت فى البلد ولم اتمكن حتى من المشى فى الجنازة.. توالت الأحداث أسرع من الخيال... ربما لم تسمح الظروف حتى بإقامة الجنازة...

- كل هذا النحس ياربى؟ هل تأكدت بنفسك من المستشفى؟

- طبعا طبعاً. ذهبت بمجرد حضورى من البلد ومعى مبلغ كبير.. قالوا البقية فى حياتك..

الأب أيضاً أحضرته عربة إسعاف ومات فى نفس الليلة ... قلت لهم من الذى جهزه وليس له أحد... ضحكوا وقالوا هذه شغلتنا. ليس هو وابنه أول ولا آخر من تحملهم عربة المستشفى الى مقابر الصدقات.. أتعرف ماذا تمنيت على الله فى هذه اللحظة.

- وهل بقى شئ تتمناه؟..

- أن يكونوا دفنوه بجوار ابنه. كانت هذه هى أمنيته الوحيدة...

١٠

- غادر مسكنه بسرعة دون أن ينظر فى عيون طفليه التى أطلت منها الدهشة والتعجب الشديد من حاله. لم يجب كذلك على أسئلة زوجته التى انهمرت فوق رأسه كقطرات المطر وراحت تتسرب الى مقبرة الذاكرة وتنبش فيها. واستقل عربة أجرة حملته الى نفس المكان الذى وقف فيه قبل أسابيع على كورنيش النيل. كان وجوم المساء الشتوى يجلل المكان وما فيه ويغطيه بغشاوة داكنة من السأم والاكتئاب والغيبوبة. تصور أن الغياب قد ابتلع كل ما هو حاضر أمام عينيه حتى العابرين على الجسر والعشاق القليلين على السور الحجرى المنخفض وبائعى الترمس والذرة المشوية والمصابيح المتوهجة وأكوام القمامة المتراكمة بروائحها الكريهة لم تشعره الا بالتوغل مع كل خطوة فى نفق الغياب. أخذ يذرع الكورنيش جيئة وذهاباً ويمد بصره الى البواخر السياحية العابرة ومراكب الصيادين الفقراء فى الهلاهيل التى تكشف عن عرى أجسادهم النحيلة ولا تسترها. وتمنى أن يجد مقهى يجلس فيه ويسكت مطارق الصداع الوحشى بفنجان من الشاى أو القهوة. وأذن الليل بالانتصاف ففكر فى الرجوع حتى لا يتعرض للشبهات أو للأسئلة الخرساء التى تهدد بالانقضاض عليه.. وخيل إليه لحظة ابتعاده عن الشاطئ أنه يسمع صوت الاستغاثة التى تشق صفحة الماء تتلوها صرخات استغاثات مكتومة تخرج من جوف الأرض وتنفذ من فتحات النوافذ فى العمائر المطلة على الشاطئ وتتصاعد من الأشجار الهامدة فى الظلام. وألقى نظرة أخيرة على جسد النيل الراكد كبطن حوت أبدى يحتضر فوالته حشود الأيدى التى تشق المياه الآسنة وتزحف وتتلوى وتتكاثر كأيدى الغرقى أو الجنود المهزومين. توقف فى مكانه وعاودته الرعشة التى ترج جسده كالزلزال وتساءل فى همس تشوبه رنة السخرية: بمن تستغيثون وقد مات الضمير؟!

صلاح سرميني

حكاية الأصل والصورة

فى إخراج قصة (صورة) لنجيب محفوظ

إلى الكلمة البائسة (الصدق)، إلى (الأنا) التى صنعت هذا الفيلم وإلى كلّ من يحبذ التجربة فى الفن، أهدى هذه التجربة المتواضعة.

مدكور ثابت

الذاكرة والقلب:

لا أعرف لماذا كان على الانتظار لسنوات كثيرة للتعرّف على عمل سينمائى متفرد بينما كانت الفرصة متاحة لى ولغيرى للاستمتاع بلذة اكتشافه منذ زمن طويل.

فى عام (١٩٦٩) تاريخ بدء إنتاج فيلم «حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة **نجيب محفوظ** المسماة صورة» كانت «السينما» بالنسبة لى حبا من طرف واحد، رغبة، عارمة ومتابعة ما يصل إلى مدينة «حلب» من مجلات سينمائية متخصصة أو غير ذلك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما انسحبت بهدوء من مدرجات «كلية الهندسة»، توجهت إلى «القاهرة» لألتحق بمعهدها السينمائى، ومنذ ذلك اليوم بدأت علاقتى الحقيقية فى التعرف عن كثب على «السينما المصرية»، بكل صعودها وانحداراتها، نمطية نسبة كبيرة من افلامها، وتفرد القليل منها وتألقه.

وكانت محاضرات **مدكور ثابت** بالنسبة لى – وللآخرين – مواعيد مقدسة لاحتساء الشاى والقهوة (على حسابه طبعاً)، والغرق فى عوالم السينما، ماضياً، حاضراً، ومستقبلا.

ولم تنحصر العلاقة بأستاذنا على «المعهد» وقاعاته فقط، ولكنها امتدت إلى أماكن عديدة فى «القاهرة»...

وهكذا تعلمنا منه الكثير عن «السينما» و«الحياة»، كما هي «الحياة» و«السينما».

ولم يكن بدوره مهموماً وقتذاك بمفهوم «الكسر النسبي للإيهام» بين المتفرج والعمل السينمائي بشكل تنظيري فحسب، ولكن بممارسة ذلك حياتيا في علاقاته مع الآخرين، وتلامذته بشكل خاص، وهكذا، أخذنا منه خارج جدران «المعهد» أكثر مما تلقيناه ونحن جالسون في مقاعدنا داخل القاعات الدراسية، أو بالقرب من «الكافتيريا» نستمتع بشمس دافئة (وبشطائر عمّ رأفت).

واذكر جيداً، أننا تحدثنا مرة - على هامش إحدى محاضراته - عن فيلمه «الولد الغبي»، ولم نكن وقتذاك نصدق بأن «أستاذنا» الذي نحبه، نقدره، ونحترم أفكاره، يُقدم على إخراج عمل كهذا!

ولكن، وعلى الرغم من العلاقة التي ربطتنا به، لا أتذكر أنه تحدث لنا يوماً عن تجربته المثيرة والمتفردة في إخراجه لقصة **نجيب محفوظ** المسماة «صورة» كما لا أذكر أنه حاول عرضه علينا، أو أنه عرض يوما في «نادي السينما»، «جمعية الفيلم»، أو «نقاد السينما المصريين»..... حيث كنت أتابع نشاطاتها بانتظام وعناد.

اليوم، وبعد قراءتي لما كتب عن الفيلم إثر عرضه الجماهيري الأول عام ١٩٧١، فإنني ألوم نفسي على سذاجة تساؤلاتي وقسوتها التي ضاعفت من حسرات وآلام «مدكور ثابت» آنذاك، وأفهم أيضا أسباب امتناعه الطوعي عن التعريف بتجربتيه الطليعيتين - وأقصد «ثورة المكن»، و«حكاية الأصل والصورة» - وهما اللتان سبقتا زمنهما السينمائي بسنوات كثيرة وأصبحتا اليوم (وسوف تكونان غداً) علامتين مضيئتين في تاريخ السينما المصرية والعربية.

ومن المؤسف حقاً، أن تلك الإبداعات لم تلق وقتذاك الحماس الذي تستحقه، ولم يتسن لها أن تتكرر أو تتطور وتفجر تياراً سينمائيا بريادة «مدكور ثابت» وغيره وتشاء أقدار «السينما المصرية» بأن يتقوقع هذا الفيلم في «مصباحه السحري»/ زنزانته منسياً، يعاني لسنوات طويلة من وحدة وعزلة قاسيتين/ ظالمتين، بانتظار انفلاته وتحرره.

ويتسامى صبر **مدكور ثابت** وكبرياؤه، ليفرض الإبداع نفسه، على الرغم من محاولات التهميش واللامبالاة، فيظهر اليوم أكثر من «علاء الدين»، يلامس كل واحد منهم بأصبعه على السطح المغبر لذلك «المصباح»، ليتحرر فيلم/ مارد عملاق، جميل وطيب ويتفجر صورة، وصوتاً وكتابات.

ولكن، ما حكاية هذا المارد الجميل الطيب، وهذا الغزل المفاجئ والمتأخر؟

والإجابة ببساطة، بأن «السينما المصرية» عانت منذ بداياتها من نمطية غير عادية وكل التجديدات التقنية والشكلية التي «فرحت» بها، قد انصبت في مجملها على المحتوى/ المضمون، وكانت موظفة أساساً لخدمة «الحكاية»، وقالبها السردي كمرتكز أساسي لها، في محاولة تقريبها أكثر فأكثر من المتفرج، بغرض شد اهتمامه، إغراقه في الأحداث والشخصيات، وبالأحرى استلابه.

وهكذا، فإما أنها كانت وسيلة لتسليته وتسطيح معارفه، مداركه، وأحاسيسه، أو للتعبير عن قضاياه وهمومه، والانتصار له (بالوكالة)، بمعنى «تطهيره»، امتصاص غضبه وانفعالاته، تحييده، وحتى شله عن التحرك، الهيجان، التمرد، والثورة...

وللحقيقة، لم تبخل هذه «السينما» يوماً باستثناءات وومضات حقيقيةٌ ومحاولاتها الجادة والمخلصة فى الإبتعاد عن المفهوم السلعى للفيلم ومبدأ «الارتزاق الفكرى»، لتسلك طرقاً صعبة ومتداخلة.

وقد تخير **مدكور ثابت** اجتياز الطريق الأكثر وعورة، عندما أقدم على تجربة خطيرة العواقب، باختراقه لنظام الإنتاج الرسمى والسائد - المؤسسة المصرية العامة للسينما - وإنجاز فيلم على قدر كبير من الجرأة، النضج، والاختلاف.

عودة إلى الحكاية:

«حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة **نجيب محفوظ** المسماة صورة»، فيلم يخاطب عقل المتفرج، ويتفجر بتفرد لا مثيل له فى تاريخ السينما المصرية والعربية.

ولكنه - بالمقابل - لا يدعى أبدًا الاستيلاء على مكانة عظيمة لأفلام نادرة، ومنها «المومياء» (على سبيل المثال)، ولكنه يحاذيها بفخر وجدارة.

فى الوقت الذى اكتسبت أفلام أخرى مكانتها المتفردة انطلاقا من «المضمون» الذى جسدته فى «قالب سينمائى تقليدى»، لكنه امتلك تطوره وتجدده بالمقارنة مع «الأفلام السلعية».

ومع أن «الأصل والصورة» يرتكز بشكل أساسى على «حكاية» مستوحاة من عمل أدبى ولكن «**مدكور ثابت**» يقدمها لنا بشكل مغاير عما عهدناه فى أفلام «حكائية» أخرى، وذلك بتدمير متعمد لعناصرها والقالب السينمائى معًا، وباستيحاء مفهوم **بريخت** عن «التغريب» فى المسرح بكسر نسبى لعناصر الإيهام، وإشراك المتفرج فى العمل الذى يشاهده ويتلقاه، ليتفاعل معه بشكل إيجابى.

ولهذا، كان من الطبيعى أن تتزحلق شخصيات الفيلم من «الفضاء السينمائى» إلى مثيله «المسرحى».

واتخيل **مدكور ثابت** مخرجًا/قائدًا لأوركسترا متخيلة، يؤرجح يديه لتجسيد تجلياته الإبداعية بين «الشكل السينمائى» ومثيله «المسرحى»، حتى التمازج والانصهار فيما بينهما، مع دراية كاملة بالمفردات التعبيرية لكل منهما.

وعلى الرغم من تحليق الفيلم ودورانه فى فلك التيارات السينمائية «المتجددة» و«المجددة» لم تقتصر استفادة **مدكور ثابت** على «النص الأدبى» وتقنيات «المسرح» فحسب، بل تعدتهما إلى «التراث الشفاهى» وذلك باستيحاء شخصية «الحكواتى»، واستحضار دوره كوسيط ما بين الزمن «الماضى» و«الحاضر» عن طريق «حكاية» تعددت وأصبحت مع الأيام «حكاية»، تخللتها تعديلات وإضافات متنوعة. وفى حكايات «الحكواتى» واقاصيصه، يتداخل «الخيال الفردى» مع «الخيال الجمعى» يتبدل ويتغير عبر الزمان والمكان، نفس حال «الأصل والصورة» عندما «يمثل **مدكور ثابت** دور «الحكواتى/المخرج»، ويدعو المتفرج إلى تدخل سينمائى متعمد/ غير متعمد، يحثه على المشاركة فى «الحكايات» ومسارها، يذكره بدوره وإمكانياته على التفكير والتغيير (إذا أراد ذلك)، ويؤكد بانه ليس «ديكتاتورا» يفرض أفكاره، أحداثه، وشخصياته (النهاية المفتوحة للفيلم، والسر الغامض الذى لم نكتشفه، وعلينا التفكير بذلك).

«الحكاية... أصلها وصورتها:

مع اللقطة الأولى للحكاية/ الفيلم، تتراجع «حدقة» المتفرج بحركة «زوم» من صورة «سالبة - نيجاتيف»، تكتسب بالتدريج «إيجابيتها» لتظهر لنا وجه فتاة تتخفى معالمه وراء خصلات شعرها المتناثرة بسكون.

موسيقى إيقاعات راقصة - تقليديا لا تتناسب والكشف عن جريمة قتل - ولكنها تخلق تصادماً طوعيا ما بين شريط الصوت والصورة، كخطوة أولية لتشكيل وعى مختلف عن العلاقة فيما بينهما.

تتداخل الموسيقى قبل ختامها مع ضربات آلة كاتبة - لتستبق مجريات تحقيق روتيني لاحق - ثم عنوان الفيلم: «حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة **نجيب محفوظ** المسماة صورة».

أقدام عارية لامرأة ورجل لقطة لا توضح كل شيء، ولكنها تدعو غرائزية المتفرج الفضولى لتخيل باقى التفاصيل أو البحث عنها - ربما - تتحرك الأقدام لتُعلن عن حالة شهوانية مضمرة، وعلى الجانب الأيسر من الإطار السينمائى، صورة فوتوغرافية معلقة/ مصلوبة لفتاة قتيلة، تنساح قطرات من الدم فوق تضاريسها ويقبع تحتها رأس مقطوع لرجل.

إهداء إلى الكلمة البائسة/البائسة «الصدق»..... تتلاشى الكلمات.

صفير مبهج، مستوحى من موسيقى شهرزاد لـ«ريمسكى كورساكوف»، «ألف ليلة وليلة» عصرية، حيث تختفى «شهرزاد» منذ البداية، لأن «شهريار» اكتفى ولم تعد تثيره «حكاياتها»، فتخلص منها هى الأخرى، وتضاعفت المأساة بانشطارات متوالية لشخصية «شهريار»، حيث لم يعد المتعطش الوحيد لدماء العذارى..

يتلاقى «رجل وامرأة»/ آدمٌ وحواء فى ساحة ما - جنتهما المفترضة - يرقصان بانتشاء وحيوية، يتقدم الرجل نحو المتفرج/ الكاميرا، يشد سريراً من يسار الإطار السينمائى، تدخل المرأة وهى ترقص، تجلس على السرير، يسحب الرجل ستاراً ليخفى أجزاء كبيرة مما يمكن أن يحدث خلفه، نفترضه لقاء عاطفيا حميما، إنهما سوف يمارسان خطاياهما «الأولى» واللانهائية»، تتحرك الكاميرا بدون حياء نحو اليمين للتلصص مرة أخرى على العاشقين، يتحول المشهد إلى «صورة» ولكن سكينا تقطعها والحدث، ليسقط «الثنائى» فى جحيمهما الأرضى عقابا لهما.

رقصة « يرك» فى حديقة كبيرة:

عودة إلى الساحة، لقد اختفى الرجل والمرأة، وخيم الليل والسكون على «مسرح» الجريمة، وتحول ذلك اللقاء العاطفى المبتسر إلى «لهب وصورة»/ «جريمة وعقاب»، ثم مقدمة الفيلم فوق تنويعات سينمائية لصورة الفتاة المقتولة: مساحات الإطارات، تداخلات، مزج، اقتراب ابتعاد... تتضافر/ وتتنافر معها موسيقى إيقاعية راقصة.

خمس دقائق هى اللحظات الأكثر جمالاً وتعبيرًا، والتى يمكن مشاهدتها كفيلم قصيروجميل، لن نبحث فى تفاصيله عن المعنى. نشاهده كما اللوحات التشكيلية المتداخلة والمتحركة، نسمعه كوسيقى بصرية، ونقفز بفرح من ثقوب لقطة إلى أخرى، للولوج فى قاعات منحوتات ساكنة (وهو بذلك يقترب من سوريالية **دالى** وكلبه الأندلسى).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما تتحطم فكرة المشهد المسترسل، تتسابق مع لقطات سينمائية مطعمة بأخرى صورت عمداً بطريقة مسرحية، حيث تقدم الجريمة نفسها بشكل إيقاعي غير معهود، من خلال مونتاج راقص، وما بين اللقطة والأخرى، نشارك فى لقاء عاطفى بين الصحفى «راشد» المعنىّ بالقضايا الكبيرة، والصحفية «ماجدة» المعنية فقط بالمشاكل اليومية الصغيرة، لقد جاء إلى مكان الجريمة ليقول لها «بحبك» ولكن أخباراً إذاعية تقتحم المشهد وتحطم سيولته، تتضافر معها أصداء أزيز طائرات محلقة فى السماء.

«تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد، أو تعرفين معنى البطولة؟».

وبكل صفاقة يريد الصحفى «راشد» أن يفرض رأيه وحده:

«اطلبوا معى من المخرج أن أقدم وجهة نظرى أنا على الشاشة»، إذ «ليس هناك متسع لمشاكلى الصغيرة... هذا زمن القضايا الكبيرة».

والمسألة تحتاج إلى مناقشة، والسيناريو لايدع له فرصة ليشرح وجهة نظره.

حيث يتدّخل المخرج مرةً أخرى ليحطّم السرد، ويعيد الأمور إلى نصابها، قبل أن يستغرق المشاهد فى أحداث جريمة عادية/غير عادية بالمقارنة مع مقتل (٣٥٠٠٠) من الأمريكان، ومثلهم من الڤيتناميين.

يعود الممثلون للدخول إلى خشبة «مسرح» الأحداث:

«المرة دى، البطولة للقتيلة، ولن تكون للقاتل».

ولا يتوان «مدكور ثابت» عن القطع المونتاجى فى «شرايين» المشهد و«قلب» الحركة، بغرض تحطيم القالب التقليدىّ للسرد، والابتعاد عن توافق شريط الصوت مع محتوى الصورة، وبهذا يدعو المتفرج لعملية تركيبية تشحذ خيالاته وقدراته على التحليل والبناء.

«نأسف لعرض هذا المشهد وهو غير موجود، لا فى القصة، ولا فى السيناريو، لكن ده كان أول لقطة فى إخراج حكاية الأصل والصورة لقصة **نجيب محفوظ** المسماة صورة والآن نرجو متابعة الفيلم للبحث عن القاتل».

«كلاكيت»، لقطة واحد، عاشر مرة:

«إليكم الآن التقرير الأول».

يتعرّف المتفرج على القاتل الأول «يوسف عبدالعال»، طالب فى كلية الفنون الجميلة، وعاشق ولهان لـ«درية»/ القتيلة.

يتعرف المتفرج على القاتل الثانى «محيى عبدالعال»، طالب فى كلية الآداب، وبلديات القتيلة.

يعلنا عن أنفسنا بطريقة مختلفة تماماً عن كل القتلة فى «السينما المصرية»، إذ لا يتورعان - بمشيئة المخرج طبعاً - عن الاقتراب كثيراً من مكان الضابط بجانب مكتبه، وهو دخول غير عادى لقتلة إلى غرفة التحقيق، فهل انعكست الأدوار بين الضابط والقتلة المفترضين/ المفترحين؟

ولكن....

«دعونا نقص عليكم قصة اليوم التالى لوقوع الجريمة».

«كاميرا» باحثة، مترصدة، حرة،، تغوص فى زحام شوارع القاهرة، حيث يبحث المخرج والمصور عن قاتل/

شاهد ولأنها «كاميرا» محمولة، فإننا نتابع بحذر حركات ووجوه الناس العابرة والمتقاطعة، ومنهم موظف الأرشيف «رشاد أفندى عبد الشافى» «أدخل الكاميرا بنافوخو، اكتشفو».

ومع كلّ المحاولات لإخفائها، إلا ان نظرات هؤلاء تخترق «عدسة الكاميرا/الصور السينمائية» ولا فائدة من الاسترسال فى المشهد، على الرغم من تحذيرات المخرج: «إتحكم بالكاميرا يا «رجائى».

تتحكم هنا فكرة «المشهد» بمعناه النمطى فى «السينما التقليدية»، وتصبح «اللقطة» نفسها هى «المشهد» كوحدة بصرية تتناغم/ أو تتنافر مع الوحدات الأخرى. ومن الواضح أن «**مذكور ثابت**» يرغب التمرد على كل ما تعلمه فى «معهد السينما»، ولهذا، فقد أنجز فيلما عن «السينما» نفسها كوسيلة اتصال وتعبير، كما عن الواقع الاجتماعى.

وتتضاعف أهمية فيلمه باختراقه لنظام الإنتاج السينمائى الرسمى والسائد، فى محاولة الالتفاف عليه، تغييره من الداخل وتطعيمه بأسلوب متفرد.

وعلى الرغم من تعامله مع ممثلين «محترفين»، لم يمنعه ذلك من التحليق بعيداً فى خيالاته، وتجسيد مفرداته السينمائية لخدمة ما يطمح توصيله للمتفرج، وأقلها استخداماته البصرية/ الصوتية للتورية، الاستعارة، المجاز.

التردد/ نزول «حسونة المغربى» سلالم ميكانيكية صاعدة، مع ضربات «بيانو» فى شريط الصوت.

الحاج «محمود» صاحب ومدير «مصنع القاهرة للنسيج» يتذكر ليلة زواجه من «سميرة»، ونرى خلفه فتاة تنثر ندف القطن فى الهواء (إحالة إلى مشهد الفرح التقليدى)، ثم حركة الآلات (ليلة الدخلة واللقاء الجنسى المنتظر).

«إسماعيل» يواجه الحاج «محمود» محصوراً فى الزاوية اليمنى أسفل الإطار السينمائى.

مشهد المبارزة، والأقنعة على الوجوه لطقس مسرحى يذكرنا بالمبارزات الدموية فى العهود الرومانية.

ونتابع من خلال هذا المشهد الطويل نسبيا تطورات التحقيق «صوتًا» فى الوقت الذى نشارك فى حفل ماجن «صورة»، حيث يتفادى «**مذكور ثابت**» التطويل المفترض فيما لو قدم كل مشهد على حدة (التحقيق - الحفل).

وهو بهذا يستحضر مهارة «الساحر» الذى يشغل انتباه جمهوره بحركة ما، فى الوقت الذى يُخفى، أو يظهر شيئا آخر.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وبمعنى آخر، فإن «الحكاية» تتدرج فى بناء إيقاعى موسيقى، وتتراقص الكاميرا بحركة متوترة، وتتأرجح اللقطات فى مونتاج متلعثم، لايدع للمتفرج أى فرصة لالتقاط أنفاسه، ويشجعه على تجميع الأحداث المتشظية فى ثنايا المشاهد المتلاحقة، المتداخلة، والمتراجعة.

وتفاديا للاستغراق، وللتذكير بفعل «الفرجة» نشاهد **مذكور ثابت** مرة أخيرة يتوسط فريق التصوير، حيث تبتعد الكاميرا عنهم، تدعهم وشأنهم، يرقصون، يبتهجون، ويمرحون.... لتقترب من المتفرج أكثر فأكثر.

و«الحكاية» أكانت أصلاً أم صورة، ليست أكثر من فيلم، مخرج ذكى إلى حد الجنون، فريق عمل يلهو،

والحاج محمود «صاحب ومدير مصنع القاهرة...» يضحك ويجبرنا على السخرية من أنفسنا....

الصورة «الفوتوغرافية» والصورة «السينمائية»:

بالتفافه على العناصر التشويقية للفيلم البوليسى يتخذ **مدكور ثابت** موقفًا واضحًا وصارمًا ضد الاستلاب والاستهلاك السلبى للفيلم.

وفى «حكاية الأصل والصورة»، لم نتابع تحقيقاً بوليسيا واقعياً، بل رؤية خاصة وتجسيداً مغايراً.

ومع أن «الحكاية» تتضمن عناصر تشويقية مثيرة، للتعرف على هوية القتيلة والبحث عن القاتل، إلا أن «الفيلم» ينحو منحى آخر.

وبينما تكتسب عناصر أى جريمة «سكين، ملابس، خصلات شعر، بصمات أصابع....» أهميتها كمفاتيح لإكتشاف القاتل، فتكون عادة اللقطات الأخيرة للفيلم بمثابة لحظات التطهير. (وإلا لم يعد للفيلم البوليسى معنى)، فإنه على النقيض، تمتلك «الصورة الفوتوغرافية» فى فيلم **مدكور ثابت**، الأهمية القصوى، هى المحرك الأساسى للبناء الدارامى والسينمائى، والشخصية المحورية المرتبطة فى ذهنية المتفرج بالقتيلة.

كانت بمثابة افتتاحية للفيلم بظهورها «نيجاتيف»، وتحولها التدريجى إلى «بوزيتيف»، ومن ثم رافقت رحلة التعرف على هوية صاحبتها والبحث عن القاتل، وكما تعمد **مدكور ثابت** إخفاء ملامح «الصورة» (لأنه لو أراد العكس لفعل مع عشرات المصورين الذين تدفقوا إلى مكان الجريمة).

تعمد بالمقابل إخفاء ملامح صاحبة «الصورة» المفترضة، أكان ذلك خلف عنصر من عناصر الديكور، مشاهدتها من ظهرها مستلقية على السرير، مراقبة أقدامها بجانب سفح الهرم، أو الاكتفاء بأجزاء من جسدها، وهى تسحق الحبوب بين حجرى الرحى، حتى وقوع «الصورة» فى مياه «النيل» لتكمل رحلتها.

وقد التحمت «الصورة» الفوتوغرافية» بداية مع «الصورة السينمائية»، ومن ثم بدأت الأولى تنفصل عن الثانية، وتتفرع، كانت «صورة» لشخصية واحدة، ولكنها أصبحت تدريجياً وبتشظية البناء الدرامى والسينمائى، أكثر من «صورة»، لأكثر من «شخصية»، بدأ كل واحد من القتلة المفترضين/ المقترحين يفسر «الصورة» على طريقته الخاصة، انطلاقا من حاضره وماضيه، كما بدأ هؤلاء يلصقون «صورة» القتيلة على وجه امرأة يعرفونها، أو عاشوا معها «حكاية» منفصلة ومتفرعة، حتى اليوم الذى اختفت فيه من حياتهم، ومع ظهور «الصورة» فجأة، تفجرت كل «الصور» القديمة وكشفت عن دواخل كل واحد منهم وعن جرائمهم الحقيقية المفترضة أو المشتهاة.

ونفهم تدريجيا أن **مدكور ثابت** يبحث عن مدلولات أخرى لـ«الصورة الفوتوغرافية» يرغب أن نكتشفها بأنفسنا، وبالفعل يبدأ المتفرج فى الربط ما بين: شلبية/ الشغالة، سميرة/ الصنايعية، فافى/ المبتزة، درية/ المومس، فكيهة/ الفلاحة... واصبح من الواضح بأن «القتيلة» المجهولة تجتمع فى كل امرأة «إنسانة زى دى قلبها كبير.... لو وقعت بإيدين وحوش» ويمكن لأى رجل أن يكون القاتل «لى أسامى كثيرة»، أو ربما يمتلك كل واحد منهم رغبة دفينة بالقتل.

ويصل هذا الكشف المتدرج إلى ذروته عندما تصل «الصورة الفوتوغرافية» إلى القرية، حيث تنسحب الكاميرا منها إلى الأطفال، ومن ثم تتابع سير حمار يجره «أبو محمد» والد «فكيهة».

وعندما تسقط «الصورة الفوتوغرافية» فى مياه نهر النيل، ننتشى بحوار اقل تثاقفًا، غطرسة، ونفاقاً، وعلى قدر كبير من البساطة والعمق:

أبو محمد: حدّ قلك تطفشى عشان تتقتللى فى البندر، وتسيبينا لوحدنا فى البلد مقتولين بالحيا، إنتى اللى غلطانة من يومك، انا عارف خلفتى، الكفر كلتو عزانى فيها من تلات سنين، كلتهم: الصراف، والعمدة، ومحمد افندى، كلهم: كل الرجالة مشوا ورا نعشها...

أمنة : النعش كان فاضى..

أبو محمد : ما حدش عرف انو فاضى.

أمنة : والصورة؟

أبو محمد : مش بنتنا، بنتنا ماتت من زمن... سودت الدنيا فى عنيايا «فكيهة» يابنتى، صورتك المقتولة فيها صورة بلدنا كلتها.

وكما تنشغل «شخصيات» الفيلم بالكشف عن صاحبة «الصورة» الفوتوغرافية»، ينشغل «المتفرج» بدوره فى الكشف عن خفايا «الصورة السينمائية» ودلالاتها بالعلاقة العضوية مع «الصورة الفوتوغرافية»، وبهذا أصبح «المتفرج» نفسه واحداً من «شخصيات» الفيلم، ينظر إلى الجهة المقابلة/ الشاشة نحو متفرج آخر مفترض/ شخصيات الفيلم، والتى تنظر بدورها إلى الجهة المعاكسة، حيث تحولت الشخصيات بدورها إلى «متفرج».

ومع هذه «اللعبة» المتبادلة والمعكوسة ما بين «المتفرج» و«شخصيات الفيلم»، جوهر «التغريب» عند «بريخت» – تتوضح علاقة أكثر أهمية ما بين الفيلم نفسه «كصورة»، و«صورتنا» نحن كمتفرجين فى مواجهة مغايرة للواقع الذى نعيشه.

فيلم «تجريبى» أم «تجربة» متفردة:

فى ثنايا كتابات ودراسات الباحثين والنقاد، وإحتفاءاتهم بـ«حكاية الأصل والصورة». توقفت طويلا عند تصنيفهم للفيلم بأنه «تجريبى»، كما أن «**د. مدكور ثابت**» نفسه لا يتورع عن اعتباره كذلك.

وبكتابتى عن الفيلم تخيرت عمداً الابتعاد – ما أمكن – عن تحليل الأحداث وتفسيرها، وافترض بأن احداً غيرى قد تخير هذه المهمة.

ومع حماسى المفرط للفيلم، وثراء الاحتفاءات الكتابية عنه، أميل لأن تكون إسهاماتى وإضاءاتى التحليلية تركيزًا على محاولة تحديد موقع الفيلم فى إطار «السينما التجريبية»، و«الاتجاهات السينمائية المعاصرة» بشكل عام، والتفريق بين ما هو «تجريبى» وغير «تجريبى»، وذلك تجنباً لحصار الفيلم فى مكان غير مكانه، والارتكاب بدون قصد خطأ التضييق عليه فى زاوية/ تصنيف، يبعده أكثر مما يقربه من المتفرج المفترض.

وبداية، فإن ارتباط أى فيلم بتصنيف معين، لا يمنحه بالضرورة أهمية استثنائية ومكانة متفردة أكثر مما يستحقها، كما أن انتزاع هذا التصنيف عنه لا يقلل على الإطلاق من شأن الفيلم ومكانته.

وهكذا، فـإن «حكاية الأصل والصـورة» - أكـان «تجريبيا» أم لا - هو فيلم مثير، مدهش، مختلف جرىء وفنار يضيء «موانى» السينما المصرية «ومحطاتها».

كما انه فيلم «طليعى» يمتلك حتى اليوم قدرته على إثارة الاهتمام، شهية الكتابة، التحليل.

ولكنه بحال ليس «بديلا» عن سينما «سائدة»، لأننى، وبعد سنوات من «الغربة» و«السينما» أصبح «البديل» بالنسبة لى مفهوماً ينزع إلى السيادة والتسلط على ما هو «سائد»، بينما تغيرت منذ اهتمامى وكتابتى عن «السينما التجريبية» بأن تكون هذه «السينما» التى أميل إليها، وادافع عنها بـ«سينما موازية»، تتخلق، تتفاعل، وتتطور جنباً إلى جنب مع «السينما التقليدية السائدة»، إيمانا بضرورة إتاحة الفرصة لكل الاتجاهات والتيارات السينمائية فى التعبير عن نفسها، بدون أن تفرض واحدة جبروتها على الأخرى.

وأصبح اليوم من السذاجة التفكير بنضال صبيانى من أجل «سينما مغايرة» لا نعرف ما هى اصلاً - لتستبدل سينما «متسلطة» و«متجذرة» منذ قرن من الزمان، من اللحظات التى أدرك «رأس المال» شعبيتها الساحقة، وبالمقابل «مدوديتها»، وجاء التلفزيون ليضاعف من حجم الضرر الذى تعرضت له منذ بداياتها، وقد أثبت تاريخ السينما العربية والعالمية أن الإبداع الحقيقى يفرض نفسه، أكان ذلك فى إطارات فردية أو جماعية.

وقد واكب الفيلم فى زمن إنتاجه كل التيارات المجددة فى السينما العالمية، وخاصة «موجة السينما الفرنسية الجديدة»، وهذا يعنى بأن **مدكور ثابت** لم يكن يدقق، يحلل، يستشعر الواقع المحيط به فحسب، وإنما تعداه إلى جغرافيات أبعد، فحاول التعبير عنها بمستواها الفردى والجماعى، المحلى والإنسانى.

ومن مشاهداته وقراءاته عن هذه التيارات تأثر، ولكنه - للأسف - لم يؤثر (كيف لفيلم وحيد وموءود أن يفعل ذلك)، ولكنه تفادى هذا الجانب بإثراء الثقافة السينمائية العربية ببحوثه ودراساته التنظيرية والأكاديمية.

وكما لم يشر نقاد السينما يوماً إلى «الموجة الجديدة» فى فرنسا على أنها «سينما تجريبية»، ولا روادها بأنهم «سينمائيون تجريبيون». كما لم نقرأ أبداً عن أفلام: **فلليني، انطونيوني، بازوليني، بارادجانوف، تاركوفسكي، برجمان**... بأنها «تجريبية».

وعلى الرغم من تفرد «المومياء» واختلافه عن أفلام السينما المصرية والعربية، لم يكن أبداً فيلماً «تجريبياً» مع أن مخرجه **شادى عبد السلام** امتلك هذا الطموح فى أفلامه التسجيلية، وأفلام «مركز الفيلم التجريبى» الذى أشرف عليه.

ولم يتوان **يوسف شاهين** بدوره فيلماً بعد آخر عن التجديد، ولم يكن بحال سينمائيا «تجريبيًا».

وهذا يقودنا للتأكيد بأن السينما العربية، ولأسباب ارتباط سينماها وسينمائييها برأس المال الحكومى والخاص، افتقدت تماما لما يسمى بـ«سينما تجريبية» تنظيراً وممارسة (ولا ننكر مساهمات **د. مدكور ثابت** فى التمهيد والاقتراب من التجريب، مروراً عبر مفهوم التغريب فى المسرح البريختى، بغرض تحطيم قالب البناء السينمائى التقليدى).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما حفلت به أفلام بعض السينمائيين من ومضات تجديدية، كانت بمثابة محاولات استثمار القدرات البصرية والصوتية لمفردات اللغة السينمائية، وكتابة سينمائية خاصة.

ومع ذلك، يجب الإشارة إلى بداية مخاضات بطيئة ومستحية من بعض السينمائيين الشبان في أقطار عربية عديدة (وخاصة لبنان) في اقترابهم من «التجريب» وممارسته، وخاصة مع ظهور تقنيات «الصورة الإلكترونية» وتطورها، حيث سمحت قلة تكاليفها، وسهولة إستخداماتها بخوض هذه «المغامرة الإبداعية».

ويعود اختلاف ونسبية فهم «السينما التجريبية» بالمقارنة مع فهمها في مواطنة الأصلية إلى أن المهتمين بها، والمتعاطفين معها من نقاد، باحثين، وسينمائيين عرب، قد قرأوا عنها أكثر مما شاهدوا، وربما لم يشاهدوا أبداً «أفلاماً تجريبية» لأنها بدورها سينما «موازية» في مواطن إنتاجها، وهي برفضها لتبعية المؤسسات الرسمية والخاصة، لا تمتلك فرصة العرض في بلداننا ويتم التعريف بها عن طريق مبادرات فردية ومتباعدة.

وبافتقاد هذه العروض في بلادنا، وعدم تواجدها أصلاً في المهرجانات السينمائية العالمية «الاحتفالية» التي يتابعها من وقت إلى آخر بعض النقاد والباحثين العرب، (لأن مهمة هذه المهرجانات أصلاً، هي الاحتفاء بالسينما السائدة، مهرجان «كان» على سبيل المثال)، أجد بأن مفهوم هؤلاء عن «السينما التجريبية» يعتمد على معلومات نظرية أو مفترضة، ومع ذلك فإنها تشير إلى رغبة أكيدة في خوضها والبحث فيها، كما تشكل إرهاصات وتراكمات مستقبلية تكشف عن أهمية وضرورة الغوص في إبداعاتها.

وقد أدرك د. **مدكور ثابت** منذ زمن خطورة هذه الإشكالية، حين ذكر في حوار معه بتاريخ فبراير من عام ١٩٧٠ في «مجلة الإذاعة والتلفزيون»: بأنّ «هناك ظاهرة خطيرة، وهي نتاج تجربة مررت بها، فأنا على الأقل قررت أثناء تثقيفي لنفسي، أن أعمل بالتناقض المعروف، القراءة المتواصلة التي لا تنقطع عن السينما من ناحية، ومن ناحية أخرى، عدم التمكن من مواصلة المشاهدة السينمائية نفسها، ولهذا عيوبه الخطيرة، منها مثلاً: أنني أثناء القراءة النظرية، ترتسم في مخيلتي صوراً معينة للفيلم الذي أقرأ عنه، والذي لم أشاهده، وعلى أساس هذا التصور تتكون أفكاري وعندما يحدث في يوم وأشاهد هذا الفيلم في فترة تاريخية متأخرة، تحدث الصدمة فالفيلم غير كل التصورات التي كونتها عنه، وبالتالي ينهار كل ما بنيته عنه من أفكار. حدث لي هذا على سبيل المثال مع فيلم «ثمانية ونصف» **لفلليني**، ومن هنا أقسو على نفسي، فأصف هذا التناقض بين مواصلة القراءة وبين عدم المشاهدة السينمائية، بأنه «زيف ثقافي غير متعمد»، لأن الدافع موجود، والإخلاص موجود، ولكن ما باليد حيلة...».

وفي الوقت الذي نمنح فيلماً ما «تصنيفاً» في غير محله – ربما يبعد المتفرج المفترض عنه ويثير الذعر في نفسه – يحاول السينمائيون التجريبيون في فرنسا (ممن تربطني معهم علاقة احترافية) الهروب من هذا «التصنيف»، ويعتبرون أعمالهم أفلاماً سينمائية لها شخصيتها الخاصة، وهم بذلك يرفضون خطوة «خبيثة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وماكرة» تحاول تهميشهم وإبعادهم عن حركة السينما» وتطورها.

وفى الوقت الذى يحاول «السينمائيون التجريبيون» الابتعاد ما أمكن عن «المرجع الأدبى»، والتخلص من هيمنة «السرد» على الفيلم السينمائى، فى الوقت الذى يبحثون فيه عن استقلاليتهم الإبداعية، بالتمرد على المؤسسات الحكومية والخاصة، تلك المتحكمة برؤوس الأموال المنتجة للسينما التقليدية، يتوصل هؤلاء أكثر فأكثر إلى حالة «السينما الفردية»، كحال الشاعر، الكاتب، أو الفنان التشكيلى الذى يبدع كل واحد منهم منفردا، حتى الوصول إلى حالات نرجسية، بحيث لا يكترث هؤلاء - قليلا أو كثيراً - بالواقع المادى وارتباطاته بالمفاهيم الاجتماعية، والسياسية.. ويخلقون لأنفسهم واقعا يختلف بشكل جذرى عن الواقع الذى يعيشونه.

و«السينما التجريبية» هى انفلات من الزمان والمكان فى مفهومهما المعاش ماديا للتحليق بصرياً وصوتياً فى أماكن وأزمنة مفترضة/ متخيلة/ حلمية.... و«السينمائيون التجريبيون» ينتمون إلى تيارات فكرية متعددة ومتباينة، ولا تجمعهم أفكارا اجتماعية نضالية مشتركة، وعلى العكس تماماً، فإنهم غالباً ما يجسدون بوضوح نرجسية مبررة، ومزاعقة، أحياناً، والفن بالنسبة لهؤلاء ضرورة فودية أولاً، ولا يجتمعون على حتمية اقتران اعمالهم بوظيفة اجتماعية، والكثير منهم لا يرغبون - وحتى لا يفكرون - أبداً بأن يتشابك التعبير الجمالى عن الواقع بمثيله الاجتماعى.

وحتى يتسنى للمتفرج المتخصص والعادى فى بلداننا التعرف عن كثب على ثراء «السينما التجريبية» وآفاقها الرحبة، فإنه من الضرورى اليوم التحرك فى اتجاه تنظيم عروض، أسابيع وتظاهرات عنها، بعد أن دخلت عنوة فى «الفضاء السمعى البصرى» لبلداننا، فاستفادت «الأغانى المصورة بالفيديو» و«افتتاحيات البرامج التلفزيونية»، قليلاً من جوانبها التحررية والجمالية، استفادة استهلاكية، حصلت عليها بفضل الإمكانيات الكبيرة التى اتاحها تطور تكنولوجيا «الصورة الإلكترونية»، تصويراً ومونتاجاً.

وبالاقتراب الحقيقى من «السينما التجريبية»، سوف يتعرف المتفرج على أفلام انجزت - بدءاً من صور محروقة، أو بإلصاق حروف على الشريط الحساس **فريدريك دوفو**.

- قطع الإطار السينمائى بشكل مائل، أو الصوت المعاكس تماماً لشريط الصورة **ميشيل امارجيه**.

- مسرحة الفيلم وافلمة المسرح، أو غنائية الصورة **فيرنير شروتر**.

- تفجير مبدأ الحركة، والعودة إلى سحرية الصورة السينمائية **فيرنير نيكيز**.

- جماليات الشاشات المتعددة، أو تقطيع الإطار السينمائى نفسه **يان بوفيه**.

- استخدام أشرطة خام تالفة ومعالجتها معملياً، والهوس فى عوالم الضوء والألوان **ناتانييل دورسكى**.

- بناء المشاهدة الفيلمية، والسينما البنائية (تاكا إيمورا).

- الومضات الضوئية الفظة (بيتير كوبلكا).

- استيحاء طريقة «الأخوين لوميير»، وإنجاز آلاف من البورتريهات، أو السينما المتكررة **چيرار كوران**.

- المذكرات المؤفلمة **جوزيف موردر**.

- التحريض والارتجال المرافق **بيير ميروجيفسكي**.

- السينما المُناضلة، والفيلم/ الكتاب ماريا كوليف).

- تدمير سيولة المكان والزمان **فيڤيان أوستروفسكي**.

- التجريد، والفيلم المطلق **هانز ريشتر**.

- الأفلام المعطرة، شعر السينما، والتنقيب فى تاريخها **يرفان چيانيكيان، وريتا ريتشي لوتشي**.

ومئات من الأمثلة لأفلام تجريبية، ثرية، ومتفجرة...

واخيرًا....

من هو قاتل «الأصل» و«الصورة»؟

بقراءة ما ارسله لى د. **مدكور ثابت** من دراسات محتفية، وكتابات أخرى قاسية جداً، نُشرت إثر عرض فيلمه عام (١٩٧٢)، ولأننى اقرؤها للمرة الأولى أصابتنى دهشة حقيقية من انطباعات متسرعة للناقد السينمائى المرحوم **سامى السلامونى**، الذى صادر - وقتذاك - على نرجسية الفنان، واستغرب إهداء «**مدكور**» الفيلم لـ«أناه»، واشمأزّ كثيرًا من ذلك السلوك و«التطرف»، مُتناسياً أن كل الأعمال الحقيقية فى تاريخ الفن والبشرية، تنطلق من «الأنا» لتعود إليها أولاً وأخيرًا، بدون «تزلف أو رياء».

كما ربط **السلامونى** بين العمل السينمائى والضرورة الحتمية بفهمه، وكأن قدر الفيلم أن يكون مفهوماً، هو الذى يرتكز اساسا على فنون سمعية/ بصرية، غير مرتبطة بحتمية الفهم: «التصوير الفوتوغرافى، الرسم، النحت، الرقص، الموسيقى...».

واليوم، بعد أن تأكدّ بأنه ليس للفيلم جمهور محدد، ولكل فيلم جمهوره، وليس عيبًا أو تعاليًا أن لا يخاطب فيلم (صعب) جمهوراً عريضا، ويكتفى فقط بجزء من هذا الجمهور (النخبة والمثقفين كما يقال)، وكان **سامى السلامونى** واحدًا من هؤلاء، ولكنه لم يفهم الفيلم (اشك فى ذلك)، بينما وبقدرة قادر فهم أفلام **فلليني، انطونيوني، بازوليني**،.... وحتى **بارادجانوف**، مع أن أفلام هؤلاء صعبة للغاية، ولكن «**مدكور ثابت**» لم يكن وقتذاك - للأسف - بشهرة هؤلاء، ومكانتهم العالمية التى لاجدال فيها.

ويثير هذا الموقف ازدواجية خطيرة عاشها/ ويعيشها الكثيرون من المثقفين العرب، عندما يبجلون ويحتفلون بأعمال اجنبية، لمجرد أن الغرب قد بدأ بذلك، بينما يستنكرون أبسط المحاولات (واصدقها) فى الخروج من «تقليدية» السينما العربية (افلام عربية كثيرة ممنوعة ومصادرة لهذا السبب).

وإذا كنّا اليوم نحتفى بحكاية الأصل والصورة» بعد (سنوات) من تاريخ عرضه الأول، فهذا يعنى بالتأكيد، أن **مدكور ثابت** ارتكب جريمة إنجاز فيلمه هذا فى تلك الفترة، وليس اليوم، وقد سبق بذلك زمنه السينمائى بعدد تلك السنوات «المنهزمة».

كما يفسر بأن قاتل «الأصل والصورة» ليس الجمهور أبداً - الذى تربى على تلقى «السينما السهلة» - ولكن بالأحرى، بعض النقاد والمثقفين، الذين ساهموا بشكل أو بآخر فى تأكيد ما هو سائد وقائم، والتشجيع على استمراريته، باعتبار انفسهم أوصياء على السينما والثقافة السينمائية، انطلاقا من ضرورة أن يخاطب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلم السينمائى شعباً نسبته العظمى من الأميين الذين لم يشاهدوا أى سينما فى حياتهم، وهم يعانون من مشاكل ملحة لا تحتمل «الهزار» أو «التجريب»... بل هم بحاجة إلى سينما يفهمونها أولاً، لكى تساعدهم على اجتياز مشاكلهم...

ومع هذا، فإن هذه «السينما المفهومة» التى ابتغاها **السلاموني** وغيره، لم تساعد أبداً هذا «الشعب» على اجتياز مشاكله بل على العكس «كرستها» و«امتصتها».

بينما يتمادى **«أحمد صالح»** فى سخريته من **مدكور ثابت** وفيلمه، ويشير بأن هناك شعرة واحدة، هى الفرق ما بين العبقرية والجنون، مع أننا نعرف بأنه بدون «جنون إبداعى»، ما كان للفن أن يوجد.

وماذا يقول فى إعادة اكتشاف «الأصل والصورة» وردّ الاعتبار لمخرجه وألا يحق اليوم لهذا «المجنون» بأن يكون «جوجان» السينما المصرية؟.

محمد عبدالعزيز وأشرف فهمى» – اللذان أنجزا الجزء الأول والثانى من فيلم «صور ممنوعة» – انزلقا منذ زمن فى «السينما التجارية» الأكثر انحداراً، بينما بقىَ **«مدكور ثابت»** فى أفلامه القليلة وكتاباته الثرية، صامداً شامخاً.

وكما **«السلاموني»**. تشن **«حسن شاه»** هجوماً عنيفاً على الفيلم ومخرجه، وتفترض أيضا حتمية فهم العمل السينمائى، وفى كتابتها عن الجزء الأول والثانى من «صور ممنوعة»، تختصر أحداث الفيلمين فقط، ويعتبر ذلك بالنسبة لها مبرراً لسهولتهما، أى تمكنها من تقديم «الحدوتة» للقراء.

وإذا كانت تلك الكتابات القاسية، المدمرة، المحبطة..... واللامسؤولة، قد قادت **«مدكور ثابت»** رغماً عنه إلى حالة من التقوقع، الإحباط، العزلة،.. ،الطلاق بشكل نهائى مع السينما الروائية (بالخسارة السينما المصرية)، نتمنى أن لاتحول «العطالة الذهنية وبطالتها» اليوم عن تفجير إبداعات سينمائية جديدة ومتجددة...

باريس

البطاقة التقنية لفيلم

«حكاية الأصل والصورة» فى إخراج قصة «نجيب محفوظ» المسماة «صورة» – الجزء الثالث من فيلم «صورة ممنوعة»

روائى – ٦٠ دقيقة – قصة: نجيب محفوظ – سيناريو، حوار، وإخراج: مدكور ثابت

مدير التصوير : حسن عبدالفتاح – تصوير: رجائى عتيق – ديكور: أنسى أبو سيف – صوت: نصرى عبد النور – موسيقى: جمال سلامة – مونتاج: أحمد متولى.

تمثيل : محمود ياسين – محمود المليجى – وحيد عزت – محيى إسماعيل – إنعام الجريتلى – شهيرة – عم عبدالشافى – عم طوسون – عم رزق.

إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما/ ١٩٦٩ (أول عرض جماهيرى فى دار سينما «ميامى» بالقاهرة/١٩٧٢)

بطاقة تعريفية بالمخرج والكاتب السينمائى د. مدكور ثابت

من مواليد قرية كوم أشقاو بطما/ سوهاج فى ١٩٤٥/٩/٣٠، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا فى القاهرة.

خريج «المعهد العالى للسينما» بكالوريوس إخراج/ يونيو ١٩٦٥. وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

استاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة، يشغل حالياً منصب رئيس المركز القومى للسينما.

مارس - ومايزال - نشاطات - عديدة منها: عضوية لجان تحكيم محلية وعالمية، الإشراف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه لجميع تخصصات المعهد، الإشراف على أفلام التخرج لقسميّ الإخراج والسيناريو، المشاركة فى اللجان السينمائية المتخصصة، خبير استشارى فى لجان سينمائية متعددة، تاسيس ونشر «العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى، السينما المعاصرة، والفيلم التجريبى صدرت من تأليفه عدة كتب:

* النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى/ ١٩٩٣.
* الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى/ ١٩٩٤.
* الفنان السينمائى/١٩٩٧.
* سيناريو «ثلج فوق صدور ساخنة»/ ١٩٩٧.

قائمة أفلامه :

ARCHIVE

* **ثورة المكن** - تسجيلى (١٠ دقائق) - إنتاج: المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة/١٩٦٧.
* **على ارض سيناء** - تسجيلى (١٠ دقائق) - إنتاج: الفيلم الماسى، وشركة سيناء للمنجنيز/ ١٩٧٥.
* **الولد الغبى** - روائى - إنتاج: الفيلم الماسى/ ١٩٧٥ - تمثيل: محمد عوض، ناهد شريف، صلاح قابيل، هالة فاخر، محمد إسماعيل.
* **الشمندورة والتمساح** - تسجيلى (٣٠ دقيقة) - إنتاج افلام رشاد عمار/ ١٩٨٠.
* **السمّاكين فى قطر** - تسجيلى (٦٠ دقيقة) - إنتاج وزارة الإعلام بدولة قطر/ ١٩٨٥.

سلسلة أفلام الفلاح المصرى التعليمية: إنتاج: افلام رشاد عمار، وإدارة تطوير الرى بوزارة الأشغال العامة والموارد المائية.

(١) **تطوير الرى - تسجيلى** (١٠ دقائق)/ ١٩٨٩،

(٢) **المسقى المطوّرة** - تسجيلى (١٠ دقائق)/ ١٩٩١

(٣) **روابط المسقى** - تسجيل (١٠ زقائق) ١٩٩١،

(٤) **الاستكشاف السريع للمسقى** - تسجيلى (١٠ دقائق)/ ١٩٩١.

* مذكرات بدر ٣ - تسجيلى (٦٠ دقيقة) - إنتاج أفلام رشاد عمار وشركة شل/ ١٩٨٩ - ١٩٩٢.
* **سحر الوثائق** (فى تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ وحتى نهاية القرن ٢٠) - تسجيلى (١٣٥ دقيقة) - إنتاج: البنك الأهلى المصرى/ ١٩٩٨.

محمد حسن غانم

الحب والقناع لنجيب محفوظ

قراءة نفسية

يثير **نجيب محفوظ** فى قصة (الحب والقناع) عديداً من القضايا النفسية والفلسفية والاجتماعية. فالقصة تتحدث عن زوجين يوجد بينهما بون شاسع فيما يتعلق بفلسفة كل منهما فى الحياة. فالزوج قد تنقل بين العديد من الفلسفات الإلحادية والاشتراكية والماركسية، وأخيرا الوجودية. فى حين أن الزوجة ملتزمة دينيا ويحاول الزوج قدر طاقته مجاراتها عكس اتجاهه الحقيقى، حتى يضيق ذرعا بعملية التمثيل أو القناع أو أداء دور غير مؤهل له ولا مستعد، فيصارحها بعد أن انجبت منه بحقيقة فلسفته فى الحياة. وتغضب الزوجة وتترك المنزل، ويحاول أصدقاؤه جاهدين إعادتها إليه. ولكن بلا جدوى.

وسوف نحاول **تحليل أهم القضايا الفلسفية** والسيكولوجية التى يثيرها **نجيب محفوظ** فى هذه القصة.

١ ـ قضية الشخصية والفرق بين القناع الخارجى الذى أتعامل به مع الآخر بين، وحقيقتى الذاتية، وما مقدار البون بينهما، وقدرة الفرد على التوافق بين الشخصية كما أقدمها للآخرين، والشخصية كما أعرفها أنا وادركها.

٢ ـ قضية التنشئة الاجتماعية، خاصة قضية التربية المتزمتة وانعكاس ذلك على شخصية الفرد فيما بعد، خاصة إذا كانت هذه التربية إبان سنوات الطفولة المبكرة/الغضة.

٣ ـ الدوافع التى تكمن خلف اختيار الزوجة، ومدى إشباع الحاجة العاطفية عن طريق الزواج، وهل يمكن للزوج أن يعرف مقدماً أن زوجه على خلاف معه على

نجيب محفوظ : «الحب والقناع» ـ مجموعة ـ أهل الهوى ـ روايات الهلال٢ العدد ـ ٢٤٧٩ نوفمبر من ص ١٢٥ : ١٥٥ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طول الخط - حتى قبل زواجه منها. ومع ذلك يصر على الزواج منها؟

٤ - قضية البحث عن الهوية - خاصة إبان فترة الشباب، وانعكاس ذلك على شخصية الفرد وعلاقته بنفسه وبالآخرين.

ولو تعرضنا بسرعة لقضية الشخصية، فلا شك فى أن هذا الموضوع يعد الأول والأخير فى علم النفس؟ وعلى الرغم من أهمية موضوع الشخصية، وعلى الرغم من أن تعبير الشخصية personalitys من أكثر التعبيرات شيوعا حتى فى لغة الحياة اليومية، مثل قولنا إن فلان ليس له شخصية أو شخصيته ضعيفة أو قوية أو جذابة إلى آخر هذه المسميات، وبرغم ذلك فإن علماء النفس يجدون صعوبة فى تقديم تعريف متفق عليه لعدة أسباب، منها أن كلمة الشخصية - فى البداية والنهاية - مفهوم فرضى ومجرد، كما أنه يشير - فى الوقت نفسه - إلى جوانب متعددة ومتشابكة فى علاقاتها، فهناك الجوانب الجسمية والنفسية والانفعالية والاجتماعية والأخلاقية، وهكذا، إضافة إلى أن العلماء يختلفون فى الزوايا التى قدمت لمفهوم الشخصية لدرجة أن أحد علماء النفس وهو **جوردون البورت** قد أحصى ما يقارب الخمسين تعريفا للشخصية.

ولو انتقلنا بعد هذه المقدمة إلى محاولة تقديم تعريف للشخصية، نجد أنه فيما يتعلق بتعريف كلمة الشخصية فى اللغة العربية، فإن كلمة(شخصية) مشتقة من الفعل "شَخَص" يعنى ظهر وبرز، والشخوص هو الظهور والبروز، وعلى ذلك فالشخصية هى ما يبرز من الإنسان ويميزه عن غيره من الناس. أما اللغات الأجنبية ، فإن كلمة شخصية فى الإنجليزية personality، وفى الفرنسية personalite مشتقة من الكلمة اللاتينية -per sona ومعناها القناع الذى كان يرتديه الممثل فى العصور القديمة لكى يعطى لنفسه ملامح الدور الذى يقوم به، كما أن القناع يعطى للمشاهدين - أو النظارة - فكرة عن طبيعة الدور الذى سيقوم بتمثيله أو تجسيده أو لعبه الممثل، ويتضح أن هذا المعنى يشبه التعريفات التى اعتمدت على الملامح الخارجية والسلوك الظاهر، ونكتفى بهذا التعريف الذى قام على الناحية اللغوية دون الغوص فى الاختلافات النظرية والمنهجية بين علماء النفس فيما يتعلق بمفهوم "الشخصية".

ولقد أبرز **نجيب محفوظ** مأزق شخصية الزوج "لبيب" الذى ألف معايشة المتناقضات جنبا إلى جنب: (كثيراً ما يبدو نصفين يناقض أحدهما الآخر فى العواطف والآراء جميعا)، (ص١٣١). ولذا فإنه فى حواراته وأحاديثه مع زوجته كان يرتدى (القناع) ليخفى حقيقة مشاعره الشخصية ولذا كان يقول لنفسه مذكرًا: «الممثل يتهادى اليوم على المسرح وحده» (ص١٤٦)، وحين يضبط نفسه وقد تجاوز حدود الصراحة كان يقول لنفسه:«حسبه ما ينفِّس به عن صدره، وعليه الآن أن يرجع إلى التمثيل» (ص١٤٩).. وهكذا.

هذا البون الشاسع بين شخصيته الحقيقة والقناع هو سر اضطرابه وتململه، على عكس الزوجة التى كانت مؤمنة من البداية فى حين أنه تنقل بين سائر الفلسفات الإلحادية وانتهى به الأمر إلى الإلحاد والإحساس بعبث الحياة، حيث لا يؤمن بالعمل أو بأداء طقوس الدين؛ والزوجة تطالبه - بل تلح - عليه بضرورة العمل وأداء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعائر الدين، وهو يكذب عليها ويدعى أنه يبحث عن عمل، وأنه يصوم، فى حين انه يتناول بسرية الطعام كلما الح عليه الجوع" (ص ١٤٦). ولعل إلحاح الزوجة سيجعل القناع الظاهر ينتهك لا محالة، إذ نجده يعترف لنفسه قائلا: «لا مفر من فتح المكتب. سيتظاهر بالعمل كما سيتظاهر بالصوم، ربما تورط فى العمل ايضا.. غيرت ظاهره ولا يبعد ان تغير باطنه ذات يوم. ربما أدى الصلوات فى أوقاتها أيضًا. ربما ساقته يومًا إلى الحج. الممثل يتضخم وتتراخى أبعاده والشخص الحقيقى يموت" (١٤٧). ولعل الاقتباس السابق يعبر عن قدرة **نجيب محفوظ** الفذة فى تصوير مأزق الزوج أو مأساته ولعل مشكلة البون الشاسع بين القناع والحقيقة تعد المدخل الأساسى للصحة النفسية؛ والتكيف Adjust-ment فى علم النفس يعنى التوازن بين وظائف النفس. وهذا يعنى أن تقوم الأجهزة النفسية بوظائفها بدون صراعات شديدة، بحيث ينتج عن ذلك ما يسمى بالتكيف الفردى، الذى يمكن الفرد من تحقيق التكيف مع الوسط الاجتماعى والثقافى الذى يعيش فى خضمه، ولذا فإن التكيف عملية دينامية وطبقية لا تتصف بالثبات، كما انها تهدف إلى إعادة التوازن، وقد يسعى الفرد لا شعوريا إلى اللجوء إلى ميكانيزمات أو حيل دفاعية، ولعل إظهار عكس ما يبطن الفرد يندرج تحت ما يسمى (وسيلة التشكيل العكسى) Reaction Formation، والمقصود بهذه الحيلة تشكيل سمة شخصية مضادة لدافع أو ميل غير مرغوب فيه يوجد دفينا فى الشخص، بحيث يطرأ تغير جوهرى على هذا الدافع او الميل، وفى هذه الحالة يكون شعور الشخص مضادا تماما لما هو موجود بلا شعور. ولعل المأزق يكمن فى أن الرغبات أو الميول أو الدوافع التى تعالجها أو تتعامل معها الأنا باستخدم ميكانيزم التشكيل العكسى، وهو الرغبات والميول والدوافع المنبوذة اجتماعيا، والتى يقاومها الضمير، والقيم والمبادئ والأخلاق، وما تعارف عليه الناس، هنا تضطر الأنا إلى القيام بالمبالغة وإظهار العكس إرضاءً للمجتمع وتمشيا مع قيم الضمير، علما بأن كل ذلك يتم على المستوى اللاشعورى، بحيث لا يعلم الفرد أنه يقوم بهذه العملية. بيد أن المشكلة تكمن فى أن "لبيب" فى هذه القصة - لاحظ الاسم وما يحمله من دلالات حتى - يسمح للممثل أن يظهر أو يختفى ولاشك ان هذا كان يكلفه الكثير من الضبط والمراقبة والمراوغة، بيد ان البون الشاسع لابد له من الوصول إلى النهاية. وفعلا ضاق لبيب ذرعا بهذا الازدواج الذى يعذبه، والتمثيل أو القناع الذى يبهظ كاهله.

ويصور محفوظ كيفية حل هذا المأزق قائلا «وبصوت غريب متهدج قال لها : فتحية.اصغى إلَى سأفضى إليك بأسرار مذهلة» (ص١٥٤). وكانت حقا أسرارامذهلة، لأنه لأول مرة منذ زواجهما يقدم لهانفسه بدون رتوش ولا قناع ولا تمثيل؛ والمفاجأة ان الأسرار كانت تماما عكس ما حاول أن يتظاهر به، فلا هو مؤمن، ولا يصوم، ولا يلتزم حتى بالطقوس الشكلية،وانه يعتنق الفلسفة الوجودية العبثية،كما انه شرير ولديه دوافع مدمرة عدوانية كاسحة، كما أنه لايرغب فى العمل ولا يريده، كما انه يحقد على والده ويمقته، كما أنه هو الذى اغتصبها حين كان يتابعها ليلا، وفجأة اطفئت الأنوار فجذبها بعنف إلى بيت مهجور حتى اغمى عليها، وأنه ليس ملاكًا ولاخيرًا كما أوهمها أو كما تراه.

ولعل هذه "الفضفضات" التى قام بها " لبيب" فى محاولة منه (حل ثنائية القناع والحقيقة، قد جعلته يستريح ويختار بإرادته الحرة الواعية طريقة تحمل مسئولية هذا الاختيار. لذا فإن الزوجة قد صدمت فى (الممثل/الزوج)، وتركت له البيت، وترك البيت له دلالة مع رجل وهى عدم القدرة على مواصلة الحياة مع رجل قد نجح كل هذا الوقت فى خداعها، وتضليلها، رغم أنهما على طرفى نقيض، فتحية اختارت الإيمان وأداء طقوس العبادة، وليس لديها شئ آخر تخفيه ولذا فقد كانت فى توافق مع نفسها، بيد أن الزوج «لبيب» كان على الضد.

تنتقل الآن إلى القضية الثانية، وأقصد بها التنشئة الاجتماعية socialization والتى تشير فى علم النفس الاجتماعى إلى العملية التى يتعلم عن طريقها الفرد كيف يتكيف مع الجماعة عن طريق اكتسابه للسلوك الاجتماعى الذى توافق عليه، ولهذا فإنه التنشئة تعنى باختصار أساليب التعليم التى من خلالها يستطيع الفرد أن يكتسب الأساليب والعادات والمعارف الخاصة بالجماعة التى ينتمى إليها، هذه المعرفة تسهل له عملية الاندماج فى الجماعة من خلال تعلم ثقافتها، وتحديد دوره فيها، ومن هنا فإن عملية التنشئة هذه ليس لها مرحلة معينة، بل قد تستمر مدى حياة الفرد، لكن الدور المهم والأساسى يكون إبان فترة الطفولة المبكرة، لدرجة أن «فرويد» (مؤسس مدرسة التحليل النفسى) يرى أن التربية والطفولة هما الاساس الذى تُبنى عليه شخصية الطفل فيما بعد، وأن بذور الصحة والمرض تتكون إبان هذه المرحلة الهامة والحرجة.

ولعل مأساة الزوج «لبيب» هى أن والده كان لواء بالجيش، وأن والدته توفيت عقب ولادته بفترة قصيرة، ولذا فقد اتسمت تنشئة الوالد لابنه بالقسوة الشديدة، ويصف «لبيب» هذه الخبرة القاسية المبكرة قائلا: «فقد كرس حياته لينشئنى على مثال مرسوم بدقة وصرامة؛ وراح يصبنى فى قالبه كأننى طينة لا هوية لها، مستعينًا بعنف لا مثيل له، هكذا تلقيت الدين وشعائره، كما تلقيت كل شئ (ص١٣٧) ثم يمضى فى وصف والده فى عبارات حاسمة واضحة، خاصة بعد وفاة والده قائلا: « شعرت لأول مرة بتحررى من قبضة غليظة قاسية» ص ١٣٦وبلغ بى النفور لدرجة حملتنى على أن ابنى لنفسى مدفنًا خاصا حتى لا ارقد ذات يوم إلى جانبه (ص١٣٦، ص١٣٧) «وأبى كان جاهلاً وإرهابيًا» (ص١٣٧) «حملنى أيضا على صلاة الفجر فكان يغلبنى النعاس فى الفصل، وحملنى على ممارسة الرياضة البدنية كالسباحة والعدو وحمل الأثقال بالعنف نفسه، أما ولعى بالقراءة فلم يخف احتقاره له، ولكن جهله بالكتب منحنى فرصة فريدة للسياحة الثقافية بعيدا عن رقابته الصارمة» (ص١٣٧) وأيضا يصفه بقوله: «ولم يكن يفوق عنفه إلا تعصبه الأعمى لأفكاره، من هذه الأفكار إيمانه بالمقاومة الطبيعية واحتقاره الدواء، ولما أصابتنى نزلة معوية قرر أن يتركنى لمقاومتى الذاتية، طالبته المربية بإحضار طبيب فرفض، ومضيت أهزل من الإسهال يوماً بعد يوم حتى صرت كالخيال وهو لا يبالى، كان يمكن أن أفقد حياتى، وأشرفت على ذلك، ولكنه لم يكترث«ص١٣٧» ويواصل «لبيب» فضفضته حول والده «وأجبرنى على الالتحاق بالكلية الحربية، ولم تجد توسلاتى ولا دموعى، محتجًا بأنها كلية الرجال والحكام أيضًا، وأنها ستنقذنى من داء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

القراءة الوبيل ولولا وفاته الفجائية.. لما التحقت بكلية الحقوق" ص١٣٧، ويواصل«لبيب» تداعياته:«كان يسيء الظن بالرجال والنساء أيضا»ص١٣٨ ورشح لي ذات يوم عروسين هما كريمتا لواء على المعاش من أقرانه، تاركا لي حرية اختيار إحداهما معتبرًا ذلك من ناحية تناولا ديمقراطيًا شاذاً، وكنت أحبك كما تعلمين فصارحته بذلك معتمدا على طداقته القديمة للمرحوم والدك، ولكنه انفجر غاضبا ... بحجة أنه لا ثقة له في بنات الأرامل» (ص١٣٨). وهكذا أخذ يطرح مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته على والده حتى يصل إلى وصفه بقوله « وكان يمقت المناقشة ويقاتل التساؤل البرئ، كان يلاحقني من الصباح الباكر حتى النوم بالأوامر والتعليمات والمراقبة» (ص١٣٩). ولاشك في أن هذه القسوة الشديدة - كما يتصورها الأبناء - قد تركت في نفسيته آثارًا جد سيئة، إذ جعلته ينتقل بين سائر الفلسفات، ورغم حرصه في البداية على ارتداء القناع في تعامله مع زوجته إلا أنه يصارحها في لحظة نادرة:«اجتاحني الحماس للماركسية، كما اجتاحني من قبل الإلحاد والديمقراطية» ص١٤٩، كما أنه تحت إلحاح زوجته اضطر إلى الكذب: «كما تطبع به في عهد أبيه» ص١٤٢، وأبوه طبّعه على سرعة الانقياد (ص١٤٩)، ولذا فإن زوجه تعجب وتصف شخصيته في عبارة نادرة مثقلة بالدلالة الرامزة: « ما أجدر رحلة تبدأ بالإلحاد وتنتهي بالعبث» ص١٤٩.

ولعل الاقتباسات السابقة قد أشارت بوضوح إلى تأثير التربية المتزمتة من قبل الأب الذي توفيت عنه زوجه في سن مبكرة وأخذ يمارس أساليب البطش والقسوة والإرغام على طفله الوحيد، راغبًا في تشكيله وفق ما يريد ما دفعه بلا جدال إلى التمرد، ولكنه تمرد عاجز إذ سرعان ما تخلف الابن من قبضة الأب ليقع تحت سيطرة صديق أعاره كتب المادية الجدلية، وهنا تحول من التدين الظاهر - إرضاء للوالد خشية بطشه وعقابه - إلى الإلحاد، وهكذا سارت رحلته حتى عثر مصادفة على كتب في الوجودية، فقرأها وتأثر بها، وهنا أصبح الوجود بالنسبة له عبثيًا، ورغم أن الزوجة كانت تحثه باستمرار على ضرورة العمل، وأن يفتح مكتبًا للمحاماة، إلا أنه كان يراوغها، بل تصورها - في تقديمها النصائح له - والده المتوفى، مما جعله يسقط الصورة القديمة للأب/ الماضي على الزوجة / الحاضر، حتى ألقى في النهاية لها بالقنبلة؛ مما جعل الزوجة تصدم فيه وتترك له البيت.

فإذا انتقلنا إلى الثالثة، وأقصد بها قضية: ما الدوافع التي كانت تكمن خلف اختيار الزوجة - بل الإصرار على الاقتران بها - على الرغم من أنها على طرف النقيض معه في كل شئ. نجد أن اللافت للنظر هو أنه كان يسخر من فتحية لأنها كانت معروفة بتدينها، وتؤدي العبادات، وتؤمن بقيمة العمل. وهنا نتساءل: لماذا الإصرار على الارتباط بشخص يتناقض معنا فكرًا وسلوكًا؟ لاشك في أن هذا الإصرار معناه أن الذي يحرك السلوك هو الدوافع، وأساليب سلوكنا جميعا ترتبط بصورة قوية بدافع معين، كما أن فهم السلوك لا يتأتى إلا إذا فهمنا الدافع إليه، وأكثر من ذلك أن الفرد قد يتصرف على نحو يضره وهو في هذه الحالة مدفوع بدوافع غلابة قد لا يعيها الفرد، كما أن التحليل النفسي قد كشف أن بعض الأفراد يسعون سعيا إلى ارتكاب الجرائم حتى ينكشف أمرهم ، فَيُوقَّع عليهم العقاب، ومع العقاب يتلاشى الإحساس بالندم ثم يعاود الشخص ارتكاب السلوك المخالف مرة أخرى، ويجد في ذلك لذة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسرورا. فهل كانت شخصية «لبيب» من هذا النوع؟ للإجابة على هذا السؤال نجد ان علاقته بفتحية قد تمثلت فى انه كان يلاحقها حتى اخبره صديقة "يسرى" بأن يبتعد عنها لأنهما قد اتفقا على الزواج" (ص١٢٦، ص١٢٧) . إلا أن " يسرى" وقع صريعاً لمرض السرطان ومات، وظلت هى مخلصة لذكراه بالرغم من عدم دخوله بها، وحاول " لبيب" قدر طاقته الانتظار حتى تعدت الثلاثين إلا انها فى البداية صدته، وظل مستميتا ومصرا حتى وافقت فى النهاية، وعدَّ ذلك نصرا حقيقيا له، بالرغم من انفرادها به وإخباره بسر الاعتداء عليها ليلا حين أُطفِئت الأنوار فجأة، وكان ماكان (ص١٤٤:١٤٥) . ثم فى ثنايا التذكر تعرف انه هو الذى قام بالاعتداء عليها حين كان يتبعها دون أن تراه، وجاء الإظلام المفاجئ كطوق نجاة له، سرعان ما استغله بعنف.(ص١٤٦).

ولعلنا نظن أن الإصرار على اختيارها إنما كان يشبع لديه احتياجا نفسيا تمثل فى عدة أشياء منها: تمتعها بنوع من الحرية فى الاختيار كان هو يفتقده، كما أن والدها كان صديق والده، إلا أن موقفه منها كان إيجابيًا إذ يصف والدها بأنه متفهم ومثقف غير والده الغبى الجهول الإرهابى، كما أن الإحساس بضياعها حتى حين أخبره صديقه« يسرى أحمد» أن يبتعد عنها ، قد جعله لا شعوريا يتشبث بها أكثر ، كما أنه حين عرضها على والده لكى يتزوج منها فرفضها، أصر على اختيارها كنوع من التحدى لوالده والتمرد عليه، إضافة إلى أن « فتحية كانت متوافقة نفسيا، فلا توجد مساحة شاسعة بين القناع الذى ترتديه فى علاقاتها بالآخرين، وبين حقيقتها كما تتمثل فى علاقاتها بذاتها، هذا التوافق الذى ردم الهوة بين الداخلى والخارجى، كان هو بالضبط ما يفتقده ، كما انها كانت هادئة مؤمنة لها قدرة على الاختيار وتحديد ما تريده، فقد كانت تمتلك القدرة على الرفض فهى على الأقل رفضته فى البداية كثيرًا حين تقدم لخطبتها، .. كل ذلك مما كانت تتمتع بها «شخصية فتحية» ويفتقدها «لبيب» قد جعله يصر لاشعوريًا على الاقتران بها، لدرجة أنه كان يتتبعها، وفرح جدًا حين مات « يسرى أحمد» صديقه متأثرًا بالسرطان، كما أنه اعتدى عليها ليلا، وظل يترقبها وينتظرها حتى بلغت الثلاثين فى وقت كانت العادات والأعراف الاجتماعية فيه حريصة على زواج البنت فى سن مبكرة. كما أن إصرارها على ضرورة العمل والتدين، لا عن التزام شكلى يهدف إرضاء الآخرين، بل عن اقتناع تام وتفهم.. كل ذلك جعل « لبيب» يصرُ على الاقتران بها ، لأنها كانت تشبع له كافة احتياجاته النفسية والتى لا يستطيع هو بسبب ظروف عدة أهمها قسوة التربية.

فإذا انتقلنا إلى القضية الرابعة واقصد بها قضية الهوية او البحث عن الذات، وخاصة فى مرحلة الشباب، والآثار التى تخلفها فى نفس الشاب، سنجد أن هذه الأزمة اقصد.الأزمة الهوية Identity crislis تتمثل فى التساؤل الحاد والملح«من أنا؟!» وهذا (التساؤل/ الهزة) يجعل الشاب يعيد النظر فى ذاته من الجذور، فيعود ليعيش جميع مراحل حياته السابقة، والتى تكون قد دفنت او تأجلت عند الانتقال فى كل مرحلة من مراحل النمو إلى المرحلة التى تليها، ولذا فإن النجاح فى هذا الاكتشاف وإعادة تكوين الهوية، يقو الفرد إلى النجاح، أما الفشل فى ذلك فإنه يقود الشاب إلى ضياع الدور وارتباكه وتخبطه. وهذا ما حدث بالضبط مع « لبيب» إذ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تخبط فى اكتشاف دوره فعجز عن اكتشاف ذاته ، ولم يختر العمل الذى يتناسب مع طبيعته، ورفضه العمل إنما يعنى ضمن ما يعنى رفض الانتماء إلى المجتمع وإلى الآخرين، وكذا رفض العطاء، لأنه يرى لاشعورياً أنه حُرم من الحب والرعاية والحوار، كما أن تخبطه وسط العديد من الفلسفات المتناقضة احيانا وسرعة انتقاله بينها إنما يعنى أن هناك مأزقاً، إضافة إلى البون الشاسع بين القناع المزيف الخارجى الحقيقة الرابضة فى الداخل.

إن كل هذه المظاهر تعلن بوضوح عن وجود أزمة فى الهوية ، تعيشها نفس مضطربة وتلك عظمة الفن الصادق، الذى يصهرنا فى بوتقة النفس الإنسانية / الغريبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوميات القاتل

نحن المصريين

المتهمين بقتل أوزوريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالإنصات إلى إخوتنا

من أبناء الأمم الأخرى

نحن المستندين إلى قطعان الليلِ

نسامـرُهـا

ونفتــشُ تحت حوافرِها السوداءِ

ونسـرقُ منـها

العاصمةَ المسجونةَ فوق الجبلِ
ونسرقُ منها الشهوة
نحن المحميين بكل فضائلنا :
أوقــات الراحـــــةِ
وكـــتابِ الأنســابِ
وورقِ البـــــــردى
نحن المرضى منذ نهاية طوبةَ
وبدايــةِ أمشـــــيرَ
الملتفّين أمــام الناقــوس الأبـــدىِّ
وصُـوتِ الكاهـــنِ والكاهـــنةِ
وقهـقهـــةِ الأســـــــلافِ
سنمـــــلأُ وادي النيـــــلِ
ونمــلأ ملاّحـات البـحر الأبيـــضِ
وبحـــــيرة قـــــارون،
وبيتَ الحاكم، والديرَ البحرى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطابا، والصحراء الكبرى،

ودواويــن الدولـــةِ، والأفنـية،

وجســرَ الملــكِ الصالـــحِ

والغرفَ النائمة علي الحيطان،

ونملأُ قلبَ الملكةِ حتشِـبسـوت

الواســعَ

والنـــزّاعَ إلى الخــــيرات

برائحـــةِ الأيتــــامِ

وطعـــم المــــوتِ

وجثثِ الشـــعراءِ الغربـــاءِ

سنملأُها بالحبر الأبيضِ

وبزيـــتِ الطاحــــونةِ

ودمـــاءِ خنازيـر الناحـــيةِ القبليـــة

وبأسنـــانِ العرافاتِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجـــثةِ أخناتـــــون

بصـــوتِ الحيـــواناتِ ذواتِ النـــابِ

وبالأدعـــيةِ

وبالزيتِ المتساقطِ من أقدام وحوشٍ متباطئةٍ

تجدُ الماءَ، فتســــرعُ

تشربُ مـــنه، وتغطسُ فيـــه،

قديمـــاً كـان النهـــر يفيـــض

إذا نامت فوق ذراعيهِ عرائسُ مجلّواتُ

نحـــن المصـــريين

رعاةُ السنبـــلةِ الذهبـــيةِ

وقنـــاديلَ الليـــــلِ

وثيـــــرانَ الأيـــامِ

المرســـومـــين على الأعــــمدة

طـــوال القامـــةِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوف نفر بعيداً عن أعمال السخرةِ

وحصادِ المحصولِ

وعيد القمح

وعيد الصّبار الملكى

سنبحثْ عن قاين

نفتشُ فى أعماقِ النهرِ

وتحت ثياب المارّة

فى الأحزانِ

وننبشُ كلَّ قبورِ الزمن الغابرِ

نقتلُ ثانيةً هابيلَ إذا قابلنا

ونطاردُ زوجته

وجواريهِ

نبحثُ عن قاين،

نعمّدُهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيصيرُ رئيسَ الجندِ

نقولُ له: يا سيّدِ

يا سيّدنا

نحن المصريين

المتهمين بقتل أبينا أوزوريس

وبالإنصاتِ إلى إخوتنا

نقسمُ:

أن نتشبث بالعادات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ورائحة النارنجِ

وأن نغتال جميع المخلوقات

وأن نغتال القمر الطالع

فوق شعوبٍ أخرى

سوف ننظّفُ سطحَ الأرضِ

من الأزهارِ

ومن طير الوقواقِ

ونأكلُ لحم سوانا

نطبخُه فى الليلِ

ونقسمُ :

نحن المصريين

سنجعلُ هذا العالم مملكةً نحكمُها

باسم السيد وسلالته

فإذا اتسعت

نحكمُ باسم الخادمِ

نقسمُ :

أن نتخيلَ أن ظلالَ المخلوقاتِ الأخرى

تمشى معنا

أن أصابعنا الحمراءَ بلون الدم

ستصبح غابة وردٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدائـــق برقـــوقٍ
أن اللـه يحـبُ منازلنـــا
والدنيـا ســوف تقاســمنا
أجســادَ المقتولــين
وأن الوقت سيصـــبحُ طاغـيةً
ويـرفـــرفُ
لن نتخلّى عنه
سنـستأنســُه
حتي يصبح أغنيةً راكدةً
ندخلُ فيها
نــدخلُ
نــدخلُ
نــدخلُ
ثـم نمـوتُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود عبد الله

سعيد العدوى

فى ذكرى ربع قرن على رحيله

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تطورت العملية الفنية عند «سعيد العدوى» عبر تجاربه الإبداعية فى فنون التصوير والرسم والحفر، وتواصلت حلقات البحث فى هذه المجالات الثلاث تحت قوس تجربة إبداعية ثرية وخالصة.

شغلت هذه التجربة عند «العدوى» مساحة من الزمن بطول خمسة عشر عاما بدءًا من العام ١٩٥٨/٥٧، وحتى رحيله فى الثالث عشر من أكتوبر من العام ١٩٧٣ متزامنة يوما بيوم مع سنوات يفاعته ونضجه الفكرى المبكر - ذلك أن «سعيد العدوى» كان قد بدأ دراسته الأكاديمية الصارمة على أيدى أساتذة من الفنانين المصريين الجادين، وله من العمر مابين التسعة عشر والعشرين عامًا... ورحل تاركًا أرصدته الإبداعية الفائضة، عند الخامس والثلاثين من عمره.

ولست - هنا - واحدًا من مناصرى أولئك الذين يرصدون للتجارب الإبداعية من عند انتهاء أصحابها من دراستهم الأكاديمية، على الأقل فيما هو متصل بتجربة «العدوى» الذى ظهرت فى أعماله - إبان سنوات دراسته - علامات دالة على نبوغه وقدرته فى إعادة صياغة الواقع، والطبيعة، والظرف الاجتماعى، وتأويلها إلى رؤى لواقع فنى ذاتى، ومفردات تشكيلية خاصة، والتى بقيت - أى هذه العلامات - ضمن أرصدته الأبجدية المتفردة، وتسجلت دلالتها فى كثير من أعماله ومواقفه الفكرية على مساحة عمره الفنى القصير.

لم يتوقف «سعيد العدوى» منذ أن عرفته فى العام ١٩٥٨ - ليوم واحد عن مواصلة عمله الفنى، سواء كان ذلك بالبحث والاطلاع، أو بمراقبة مايحدث من حوله بغرض تحديد المسافة منه أو معه، أو مشاهدته الدقيقة للطبيعة بهدف دراستها وتفهم عناصرها وتراكيبها، أو بعقد الحوار - لا الجدل - مع زملائه، وبين طلابه للكشف عن شواغلهم، وبحثه بينهم ومعهم عن خطابه الفكرى والجمالى... أو معايشته تلك المعايشة

الفريدة فى نوعها بصدق وشغف ولهفة وتعاطف، مع أفراد ومجموعات بعينها من فئات الشعب المصرى المكدودة والكادحة فى قلب الأحياء السكندرية العتيقة وحواريها وأزقتها الرطبة، متعاملا مع الظرف الاجتماعى لكل منهم ولأى منهم: صيادون وعمال حرفيون... باعة جائلون... مجموعات هائمة زاحفة متراصة متلاصقة داخل أزقة ودهاليز «سوق المغاربة» وزنقة الستات»... رجال جالسون رابضون فى صمت مشدوهة أفواههم يتكئون على مناضد «مقهى النجعاوى» بطول النهار أو بطول السهر... نسوة زاحفات بأطفالهن المشاة العالقين بأثواب الأمهات، أو رُضع محمولون على الأكتاف ومحضونون بصدور الأمهات الذاهبات إلى «سوق الحقانية» و«حلقة السمك»، قاصدات للشراء بأقل القروش أكثر الحاجات... أو قاصدات للتسول وجمع الزكاة والصدقات... متسكعون زرافات وفرادى على الأرصفة بين عربات اليد المرصوصة فى صفوف محملة بالبضائع وبين واجهات المحال التجارية التى تعرض أعلافها وبقولها وملابسها الشعبية مع أعمدة «البسطرمة» المتدلية من خيوط «الدوبار»... وشهر رمضان عند «سعيد العدوى» كان هو العمر بطوله[1] مدفع الإفطار... آذان المغرب... وصلاة العشاء... تراتيل القرآن وصلوات التراويح... صفوف المصلين... أنوار المآذن وقباب المساجد... المرسى أو العباس وجامع البوصيرى... المنشية الجديدة، أقمشة سوق سوريا البرقشة... وسعاية «الشيكو بيكو» واللهو السكندرى الشعبى... بهلوانات ولاعبو «سيرك الحلو»... الحاوى ولاعبو «الثلاث ورقات»... نصابون ينتشرون وسط الجموع... محتالون ومخبرون بحثا عن الرزق ولقمة العيش... جنازات ونعوش وعويل النائحات... بحرى والأنفوشى... الشباك ومراكب الصيد.

وإذا قلنا بأن عناصر ومؤلفات تلك الجموع فى المشهد الاجتماعى عند **«سعيد»** قد احتوتها بكليتها وتفصيلها أعمالها، خاصة تلك المشهودة له فى فن الرسم؛ وإذا قلنا بأن **العدوى** - على هذا الجانب - كان مدفوعا بصدق مشاعره الفياضة إلى التلاحم مع مشاهد هذه الفئات والمجاميع البشرية ومعايشة ظرفها الاجتماعى، فإننا وعلى الجانب الآخر - نستطيع أن نقرر بأن «العدوى» لم يكن صاحب توجة نحو الواقعية فى الفن، ولا هو قريب من حالات النزوع إلى التعبيرية الوصفية للموضوع الاجتماعى... بل ولم يكن واحدا من التشكيليين المصريين الذين كانوا يهدفون إلى إعلان المضمون الأدبى لمحتوى أعمالهم إبان مرحلة الخطاب السياسى القومى لسنوات الستينيات.

كما أن الباحث فى أعمال «العدوى» يكتشف فى يسر أن الرمز فيها لم يظهر إلا لذاته كأحد عناصر توليف الصورة، ولم يوظف لغير أغراضه الجمالية فيها ولا لغير دلالته التراثية كما هو مرصود له فى تاريخ «الفولكلور» المصرى المستدعى من أغوار الأزمنة الحضارية القديمة.

(١) يرجع إلى مقدمة كتالوج «العدوى»، جاليرى مشربية - القاهرة ١٩٨٨ - بقلم الكاتب.

ثم - على جانب ثالث - ومن مدخل المحاولة لفهم التركيب النفسى «لسعيد العدوى».... فإن معايشته لمشاهد الزحام الشعبى «بالحقائية» و«سوق المغاربة» و«شارع فرنسا القديم» و«زاوية الأعرج» و«الأنفوشى» من حى بحرى العريق، ماكانت هذه المعايشة إلا نوعا من استدعاء الماضى بطهره وخصوبته وخياله، حيث ولد فناننا بهذا الحى وزرعت فى نفسه وذاكرته الأولى البذور الطيبة لحب الناس، ونما نبته فى زمن الطفولة والصبا الأول بينهم... ومما يؤكد ذلك ان «سعيدا» كان دائم النزوح إلى حى بحرى - خاصة وقت المساء وبطول شهر رمضان - يتجول بين أزقته وحواريه، وأن رحلته الدائبة من «الإبراهيمية» بالرمل حيث يقطن وهو شاب إلى «بحرى»، ماكانت إلا معادلا عنده للسفر إلى الماضى يستلهم من مشاهده مايؤجج طاقاته الإبداعية ويشحذ من شحناته فى تجربة الفن.

وماكان المشهد الشعبى بعناصره ومفرداته إلا ليستكمل سعيد به نفسه.

«... وواصل إنتاجه العزيز على المساحة الزمنية القصيرة من عمره الفنى بأعمال يساوى كل منها سعيد العدوى بأكمله»(٢).

كانت مسطحات فن التصوير هى الحقل التجريبى الهائل الذى كان «سعيد العدوى» يجد فيه متسعاً لحريته فى الهدم والتغيير والتحوير ثم إعادة البناء، ووضع فروضه وتوليفاته، ثم إعادة صياغتها فى الحذف بالطرح من الكلية التركيبية للصورة، ثم الجمع إليها بالإضافة الخالصة والتلخيص البليغ.

كما كانت مسطحات التصوير - من جانب آخر - هى المستقبل المطيع والمحايد لإمكان تواصل محاولات البحث عن صيغ تقنية جديدة فى صناعة الصورة، تضيف إلى نصها الجمالى... فنجد «العدوى» على قماشات التصوير يوظف أدواته من الفراجين ووسائطه من عجائن الألوان الزيتية والصبغات وأحبار الطباعة والبويات السائلة سريعة الجفاف، بينما تحملت مسطحات التصوير الصلبة عنده «كالسيلوتكس» و«الأبلكاج» و«الخشب الحبيبى» إعماله لأدوات الحفر وأدوات القطع الحادة فى قسوة فعل طاقاته الانفعالية غير المحدودة، بهدف خلق تنويعات من الأنسجة والملامس تخدم الأغراض الجمالية فى العمل الفنى.

ذلك إضافة إلى ان هذه المسطحات الصلبة قد وجد فيها «سعيد» خاصية تكنولوجية فى قبول عجائنه البارزة المكونة من خليط الاسبيداج وأكسيد الزنك والغراء ونشارة الأخشاب والمواد البلاستيكية السائلة.

ومن ثم فلا تبتعد - فى كثير أو قليل - عن الحقيقة التى تقول «العدوى» قد أفاد كثيرا من توظيفه لتقنيات التصوير وتطويعه لها فى الإنشاء والتأسيس التقنى للصورة فى مجالى الرسم والحفر على حد

(٢) من مقدمة كتالوج معرض العدوى - مركز الجزيرة للفنون، أكتوبر ١٩٩٩، بقلم إسماعيل عبد الله.

سواء.. بل وأكثر من ذلك فإن المكتشفات الجمالية المستخلصة من أنسجة التصوير قد وجدت لنفسها كيانا وتحقيقا أكثر منطقية فى أعماله على المسطحات الورقية فى الرسم والحفر.

وقد يجد البعض من المهتمين بالبحث فى تقنيات الصورة المطبوعة - فى ذلك - تعارضا مع ماقد اصطلح عليه فى مفاهيم قراءة الأعمال التشكيلية فى مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية.. ومؤدى الخلاف عند هؤلاء يرمى إلى أن التقنيات الجرافية فى فن الحفر هى التى ألقت بتأثيرها على فن التصوير بالأنسجة والملامس البصرية المبهرة وليس العكس - فيما نشير إليه فى تجربة العدوى - بل إن فن الرسم فى مفهوم هؤلاء الباحثين بقى أسيرا لأنسجة فن الحفر المصنوعة بإعمال المعدَّة الصلبة والسوائل الكاوية على المسطحات الطباعية المعدنية، ونحن فيما نقصد إليه فى تجربة «العدوى» تقول أيضا بالعكس.

وليس فيما نقول عن تجربة «العدوى» على المستوى التقنى والبحثى التجريبى مايدعو إلى الغرابة أو مايدفع المتلقى إلى الدهشة.. ذلك أنه - العدوى - كان عضوا بجماعة التجريبيين السكندرية التى رصدت لها ستينيات القرن العشرين كأول جماعة اعتنقت التجريب منهجا للممارسة الفنية منذ العام ١٩٥٨ وهم - أعضاؤها - لايزالون بعد طلابا فى مرحلة تلقى الدرس الأكاديمى بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية الناشئة وقتها، على أيدى أساتذة أجلاء مثل أحمد عثمان وعبد الله جوهر وجمال السجينى وحامد ندا وماهر رائف وآخرين مثل سيف وأدهم وانلى ومحمود موسى ومحمد هجرس وسعد الخادم ود. حسن ظاظا، وهم اللذين أجزلوا العطاء بسخاء ثرى مخلص منطلقين فى وفاء إلى صنع جيل جديد من الفنانين السكندريين ينشأ وينمو منتميا إلى ماآمنت ونادت به ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من مبادئ الانتماء إلى الوطن... إلا أن التجريبيين السكندريين - وقتها - قد التزموا بالخطاب السياسى القومى للثورة المصرية - والتحموا به، بينما اختلفوا مع النصوص التعليمية التى اقرها عليهم جيل الأساتذة.

ومن هنا بدأت رحلة التجريب فى الفكر التشكيلى المصرى.

عبد الله خليفة

طائران فوق عرش النار

١

انفتح بابُ المصعد، وخرجتُ مع ابنتى إلى الممرِ النظيف ذى الروائح الطيبة النفاذة.

استقبلتنا ضجةُ المرضى المتكدسين فى ردهة الاستقبال. حشودٌ من الوجوه المتعبة والقلقة، ومن الملفات والصراخ والسعال.

راحت «بُشرى» تلاعب طفلاً، تقرصه قرصةً خفيفةً، وترفرفُ بيديها وأذنيها، وتهزُ شعرها، غير انه كان واجماً، مترنحاً وراء ظهر امراة، ورقةً صفراء على وشك السقوط.

اخذها من يدها، فتنقلتْ راكضةً، قافزةً، متراجعة إلىّ فجاة وهى تقهقه.

الممرات الأنيقة، المصاعد الدقيقة، الجدران اللامعة، الممرضات الهنديات، الآباء العرب الهادئون المشغولون وراء الطاولات وأكداس الورق وعلب الدواء، كلها تبعث على القلق، والحيرة والخوف.

احملُ قلبى فى يدى، أضيعُ بين الغرف والممرات والوجوه، أسأل عن طبيبى، وتاتينى إجابات لا اسمعها، وأذهبُ إلى أمكنة لا اريدها، وتطلُ علىّ ذات الحشود من المرضى والممرضات، والكراسى البلاستيكيةالصفراء المزروعة فى البلاط كالتعاويذ الأخيرة عن الموت، و «بشرى» تضيع بين سيقان الزوار ومعاطف الأطباء البيضاء والأسرّة الحية للمرضى والجثث.

فى نهاية الممر، رأيتُ الغرفة التى كنتُ أتوه عنها.

مقبضُ الباب البارد، والانفتاحة السريعة على المكتب، وبروزُ وجهِ الطبيب وهو يتحسسُ جبينه فى حركةٍ مؤثرة، قطعتْ قلبى تماماً عن جذوره فى الهواء.

مقدماتُ الابحاث ترهقنى، لكن فى مقدمة الطبيب الطويلة الثقيلة، كنت أُنْشرُ على الكرسى، وأجد إن كتفى لا يخصنى ولا يؤلمنى.

- أرجوك.. أرجوك.. قل لى الحقيقة !

يتطلع إلىّ بابتسامة صغيرة، وهو يخاطب ابنتى:

- ألا يمكنك أن تلعبى قليلاً فى الردهة ؟

كان طاقة من الثلج موضوعة لخدمة العذاب.

ثم بدأت الحرائق وراء ظهرى وأمام عينى. وكأن أشباحاً جاءت وانتزعتنى من مقعدى، وألقتنى فى الممر الوحيد المفتوح على الفضاء، وأنا أتدنى، وأرى السيارات تتدفق فى الشوارع، وكرات الصياح لا تصل إلى الزجاج.

- ماذا .. ماذا.. تقول ... إننى لا أفهم !

- دمُ ابنتك ليس على ما يرام. كريات الدم البيضاء تلتهم كريات الدم الحمراء، التى تتكاثر .. لذا ابنتك شاحبةٌ..

- كانت تريد أن تصوم هذه الطفلة، وأردت أن امنعها، لكنها أصرت.. فحدث.. تعرف شهر رمضان وحماس الصغار..

- لا ! لا ! ليس الأمر ذا علاقة بالصوم..

- ماذا تعنى ؟!!

- انه مرض نادر. قليلون الذين يُصابون به. داء عميق فى العظام. إن العظام تعجز أن تُنتج دماً، ولذا علينا أن نعطيها دماً باستمرار .. ينبغى أن نأخذ عينات من دماء الأسرة كلها.. للتبرع.. صَمَتَ وصمتُ. كنتُ أدخلُ فى فراغ غريب. كانت حشائش حامضة تلتهمُ صدرى، وثمة ذئاب تعوى فىّ روحى، وأنا شريد، وحيد، فى البرية الثكلى..خاطبنى الطبيبُ بلهجة ودية بدت ختاماً غير متوقع لعرض دموى :

- دكتور حامد انت إستاذ جامعى، ومؤلف فلسفى معروف، وتدركُ إن قضاء الله ومشيئته لا يُردان..

فتحتُ الباب فوجدتها تلعب. تضربُ «قيساً» وهمياً فى مربعات خطتها. ساقُها البيضاء الدقيقة الصغيرة ذكرتنى بالكريات التى تلتهمها.

٢

فى الليل وأنا أبلعُ الورقَ والأرقَ تأتى أمهًا مرعوبةً :

- بشرى سقطتْ فاقدة الوعى !

نلهث إليها، نحملها فى العربة، نتوغل فى الحارة ذات الأمعاء الغلاظ، نصدمُ الظلام والحصى والأشباحَ، نختنقُ من الرطوبة والحر والمكيف الساخن، ننطلقُ فى طرق المطبات واللصوص، لا نشعر بشىء، نزيلُ البعوضَ الملتصق بدمنا، نخرجُ إلى طرق الا سفلت المضاءة عند القصور والمخافر والبنايات الكبرى، نتلفتُ إلى «بشرى» نتحسسُ قلبها، نمسك نبضها الخافت المتوارى تحت المقعد، نحملها بين حشود السيارات النائمة فى ساحة المستشفى، نجرى نحو الموظفين المثرثرين وراء المكاتب، النعسانين، الغائطين فى شجون يومهم. هذا يطلب شاياً ثقيلاً، وآخرُ يسأل عن وقت انتهاء النوبة، ثم ينتهون إلىّ، ويحركون الورق بحثاً عن الموظف المسئول، والطبيب المناوبَ، والشاى قد اتى ويندلعُ صوت الرشف والاستمتاع، وتبدأ عاصفة من الإبر بالتجول فى جسمى، وينمو صراخى، وجريى من السرير المتحرك، وصلبى فى المصعد، ورعبُ الألم يأكلنى أكثر من صمت الابنة، والمرضات النائمات تحت ضوء المصابيح ينتبهن إلى صوت النقالة ذات العجلات المرعبة، ويُدخلن الطفلة إلى غرفة ما، وتبدأ أسئلة البحث عن الأوراق، ومعرفة الحالة، ورقم الملف، وصخب استدعاء الطبيب المناوب المشغول بحالة صعبة، ولعله مختفٍ مع إحدى الممرضات، أو نائم، لكن صرخاتى لا تُفلح فى تحريك شىء من مشاعر الممرضات الهنديات، اللاتى تحولن إلى ساحرات من الريف المهجور والبحر الغارق بالأسماك، مشعثات الشعر، مدمدمات بين البخور والتعاويذ.

ثم جاء كيسُ الدم وتسلل إلى ذلك الساعد الرقيق النحيف الشاحب، الغافى على اللحاف. وكانت الشمس قد بزغت وراء القضبان والدخان وروائح الحريق الكونى..

أيها الليلُ الغامضُ الصاعدُ فوق جسدى بالسكاكين، لا تزال ظلمتك تنزف على الشراشف البيضاء، ومساميرك تأكل عيونى !

٣

أخذها بعيداً عن الأبنية والدخان والضوضاء، إلى الشواطئ والجزر المسالمة وسط المياه والنخيل والينابيع. نمشى على القواقع، نأكلُ الأسماك القافزة إلى الشباك، نصنعُ بيوتاً كبيرة من الرمال بلا إيجار، أحضرُ الأعشاش الخالية من البيض والماضى، نسبحُ وسط نبع أزرق، ونقرأ خطوط الأحجار وتعاويذها السرية للماء والهواء.

نلتحفُ الليل معاً، اضمُ ساعدى وصدرى إلى عروقها، وأود أن أدخل الجمر والضوء إلى خلاياها المتوراية. أمسك ذلك العظم المعادى وأدس حبرى ودمى إلى كهوفه الوحشية.

لكن الصغيرة تصحو فزعةً، وتتأوه، أحضنُها وأرفعها وأجرى نحو الشواطئ والطرق، تدمدمُ المحركات وتتفجر خيوطُ الماء والخوف، أطيُر إلى تلك الممرات النظيفة، والأسرة الغافية، الشاخبة بالدم. أجرى إلى الطبيب. أصل إليه وهو وراء التليفونات النقالة والمقاعد وكتل المنتظرين المنتفخة أوراماً وأوجاعًا.

لا يزال فى جزيرته النائية الهادئة وسط بحار الدم والجماجم، غير ملوث بقطرة واحدة من الهم.

يقول :

- الفحوص وعينات الدم أثبتت ما توقعناه..

- .. لكن .. ماذا بعد .. ابنتى تذبل.. افعلوا شيئاً !

- أنت لديك متبرعٌ وهو ابنك ودمه مطابق لمواصفات الزرع. كل ما يلزمك هو النقود الكافية والسفر، من جهتنا سنجهزُ لك كل شىء. الأوراق، ونتصل بالمستشفى، ونأخذ موعداً للعلاج.. كل ما عليك هو توفير المال.. الذى هو ..

وصدمت بالرقم، كل هذه الأصفار ! لو أننى عملتُ خمسين سنة وبعت أعضائى، وزحفتُ على سجاجيد القصور، لن أجمع بعضه..

ركضتُ إلى البنوك وشركات التأمين على الحياة والأصدقاء. لم أعثر على شىء. فضتْ الخزائنُ فجأة أمامى.

أيها المقاولون على أعضائى، أيها المشترون لعقلى، قضيتُ حياتى كلها بين الورق، ارمم عقلاً عند المعتزلة، واكشف الجنون عند المتصوفة، والحديد الصلد عند الأشاعرة، والآن علىّ أن أطارد ذكريات بيضاء تلتهم أيامى.

أصدمُ شجرةً على الطريق. أتلقى لعنات وصرخات زوجتى. أسبحُ فى بحر من الكرات الملونة المتشاجرة المتشظية ..

أجلسُ فجأة لأكتب رسالةً إلى الملك. طوال عمرى لم أهنئه بعيد ميلاده وأيام تتويجه وختان أولاده.

قضيت عمرى أراسل الجاحظ والفارابى وابن سينا، وأدخلُ مجالسهم ورسائلهم بلا استئذان. أعرفُ كيف أخاطبهم وأستل منهم الضوء والبراعم.

بعثرت كثيراً من الوقت والجلد والخلايا لأصلُ إلى قلب الملك.

تخيلت إننى أدخل على هذا الرجل، وأحمل ابنتى بين كتفى، وأرى غرز الإبر، ومواقع سحب الدم، والبقع الغريبة الصارخة بالصَفار الذى يأكلُ العمود الفقرى.

هنا يا سيدى الشبح الملعون الذى يستلُ الحياة من ابنتى ! سأزحف يا ملكى طوال عمرى على سجاجيدك الباذخة، وأضىء قصورك الوفيرة بحبرى وأيامى ودموعى، سأضع عقلى فى خدمة خيولك وإبلك.. أتخيل الملك يقول :

- ما هذا يا دكتور حامد، إننى أجلك عن كل ذلك، انت نبراس فى هذا الوطن. قوافل كثيرة تخرجتْ من خيمة علمك..

أنام قرب ساعد خافت من الحياة، وقد كَبرتْ ابنتى فى المرض، استطالت، تبدلت تلك الطفلة. غدت أكثر طولاً، لكنه طول مرعب، هيكل عظمى طويل يلحقُ به لحافُ رقيق من الجلد. سكةُ حديدُ صفراء ترسلُ النور إلى جهة مجهولة.

كلُ ليلة، تدوى صفارة سيارة الإسعاف. تهز الصمت الكثيف والنوم اللذيذ، وأنا مُعلقُ بخيوط النجوم، أضع يدى كل صباح على أبراجها، أستل خطاً مشرقاً وفُرجةً فى كهف السرطان.

أتخيلُ مكالمة ترنُ فى صحراء الشظف وقفار الصمت والرعب، وأرى حبلاً يتدلى من العرش. أرى ماءً من الرحمة وحمامات من الحب ترفرف حول وجهى :

أيها الإلهُ العظيم، أيها الملكُ الرحيم، أيها الأنبياء المقدسون، يا جبرائيل، أيتها الملائكة، أيها العقل الفعال، يا أعضاء اللجنة المركزية لحزبنا المكافح، أيها الإخوة فى العقل والجنون، يا صناديق الدم، يا بنوك الأعضاء، أيها السحرة، أيها المشعوذون، يا خزائن الروح، يا صناع النور والحياة، أنت أيتها الأفلاك التى سبحتْ إليك الأرواح والأشباح وعقول الفارابى والرازى والكندى...،

قطرةٌ واحدةٌ من الروح، قطرةٌ واحدة من الدم الأبدى، تسقط فوق هذا الجسد الرهيف المسجى وحيداً ذابلاً فى الليل والنهار، فى ضجيج الحياة الصاخب وراء الجدران، قطرةٌ واحدة من الأزل فى هذه العظام الطويلة البارزة، لهذه الطفلة العجوز المرعوبة التى يحتضنها أبٌ مفلس، خاوٍ من الروح والمادة، باع الكثير من أشيائه.. يمضى إلى مستشفى هائلة قريبة من بلده.

كل شىء هنا بالأزرار. طوابقُ تمتد إلى السماء. ووراءها الصحراء العربية بقوافلها وخيامها البعيدة. هنا تطارد الأجهزة والشاشات كل نملة مندسة فى الجسد.

اجثمُ طويلاً على المقاعد. أجرى من غرفة إلى غرفة يقف طابور طويل من المنتظرين لدخول عمليات الزرع.

هياكلُ من الخشب يشدها بريق أخير إلى الحياة.

فى كل لحظة تخرجُ روح. فى كل غرفة لموسيقى المصاعد المصقولة، وفى كل ومضةُ من الأزرار الملونة، وفى كل انتباهة من أجهزة الحاسب وشاشاتها الهائلة؛ تُوضعُ جثةٌ فى الرمال العربية العطش إلى النخاع والدم والعقل.

طابور طويل من الصبية والصبايا توقف كلياً عن اللعب، وتحجز قرب الآلات.

وضعتُ طفلتى على قائمة الانتظار المروعة.

هنا يغدو للوساطة معنى الميلاد والبعث. هنا تصير للمكالمات المهمة دوى الروح وهى تنفجرُ فى الأعضاء اليابسة.

هنا يجيء المسيحُ فى كلمة شيخٍ أو أميرٍ. هنا الحدُ الفاصل بين الملكوت والتابوت.

وأنا.. من أعرف سوء صف طويل من الزنادقة والشعراء الضائعين فى الصحراء، والعناوين الذائبة فى القفار..؟!

يا سيدى، يا إلهى، يا شفيعى، كن معى فى هذه الرمضاء الحارقة، وليتعطف قلبُ صلد، ولتتفجر صخرة بالماء، ولتتحول هذه الوجوه البدوية الالكترونية إلى رحمة..

حَمٌمُ من البروق والأصوات انقلها عبر الأسلاك والآلات إلى مدن بعيدة، إلى وجوه أحبها أولا أعرفها. أنتزع شخصيات من اجتماعاتها، من أسرتها، من معاناتها، من شوارعها المزدحمة بالمال والدخان، أنقلها إلى هذه الغرفة القصية فى عمارة عملاقة تحدقُ فى الرمال الصفراء الزاحفة على الشجر والزهر، آخذها إلى سرير ابنتى، أضع السماعة على خلاياها التى تنطفئ واحدةً واحدةً ، مثل مصابيح آخر الليل، فتنفجرُ كلمة من هذا ويحلُ صمتُ مروع عند آخر، وتتصادم الشفاه والجدران والخطوط وتذوى الشيكات والآهات، ثم يحلُ سكونُ مطبق، وأرى الرمال تتقدم..

آخذ ابنتى وأحضنها عائداً. غدت خفيفة جداً. ثمة ذبالة أخيرة من الضوء فى الرماد.

٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين أكداس الورق والحقائب والحقائق تصرخ زوجتى :

- ماذا فعلتَ طوال عمرك؟ ماذا أفادتنا شهاداتك وأبحاثك..؟

تركت ابنتنا تموت.. لم تفعل أى شيء ؟!

وعيناها متورمتان بالدموع. وصدرُها الناهد المتفجر رحلتْ عصافيُرهُ. لم يَعُدْ بين أصابعها سوى الرصاص :

- حتى ابننا أدخلناه مستشفى الأعصاب من خوفه.. ماذا بقى بيننا؟ لماذا لا ننفصل الآن ؟!

فوجئت بتفاقم الرعب فى ولدىِ. هذا الذىِ جهزناه كىِ يِعُطِى أخته بعضاً من دمه. هذا الزارع الصغير للحياة. أقولُ له :

- لا يجوز أن تخشى شيئاً، هى مجردُ قطرات تُؤخذ منك.

أنت الوحيد الذى يمكنه إنقاذها. دمُكَ مثل دمها.

لم أدر أن هذا الكلام سوف يسبب له أعظم القلق والخوف.

رأيناه فجأة يحطم الصحون، ويترنح على الأرض، ويرتجف.

يتعلق بعنقى :

- ابى .. سوف تأخذون دمي.. سأموت.. سيظهر المرض في .. ابي انا خائف !

كان يرى ساعد اخته المثقوب بالحفر وذلك الجثوم الطويل على الأسرة والأشباح التي تأكلها، والسماء، والجدران، والأب، والأم، والملك، والشوارع، التى تدعها للافتراس الغريب.. أفكر في طيف غريب : أنني لا يجوز أن أخسر الابنة والابن معاً.. ليبقى واحد.. على الأقل !

ارتعب واستسلم.

احاول شد الأم الى قلبى وروحى، نتعثر بين المقاعد، وبين زجاجات الأدوية، والمخاوف، والأحلام، نلتحم مثل عصفورين مبللين بالقار، أدهن راسى فى حديقة صدرها، موقنا ان العصافير ستعود.

نجمع شجاعتينا المفتتين، واعضاءنا المسلوقة فى المستشفيات والردهات، ونهمس في روح ولدنا، فى كهفه، في شظايا جراته، ونأخذه فينا..

يرن التليفون وأسمع صوتاً معدنياً:

- ان الملك قد قرا رسالتك وقد أمر لك بمعونة.

اخيراً هطل المطر والفرح. نبتت أعشاب فى تربة الحصى.

اندفعُ إلى ذلك المبنى الشامخ. أوُقف سيارتى بعيداً عن أسواره وحراسه ونقاط تفتيشه. لا اقيمُ وزناً للشمس والحراب والايدى التى تعبث بجيوبى وجلدى.. انتظر طويلاً. أقاد فى دهاليز وممرات ومصاعد. يتناولنى حارس ويسلمنى إلى موظف، يأخذنى شرطى ويقذفني فى غرفة كاتب : يضع امامى دفتراً وأرى جداول واسماء وعطايا وارقام هائلة، وأبحث عن اسمى ومعونتى فأذهل. مجرّد وريقات قليلة لا تملأ انبوباً زجاجياً بالماء ولا عظماً بالدم.

انزل من الطوابق فوق الأسفلت الحارق.

كانت السماء منفيةً، ممتلئة بالأقمار والحديد، كان المطر من الرذاذ الزجاجى المشتعل. كانت الكريات البيضاء تلتهمُ الكريات الحمراء، كانت طوابير من البشر الصغار الذين يختنقون فى الدخان والجدران. كان البياض يأكلُ الأطفالَ والتفاحَ والدفاتر. كل الوان البرتقال توارت.

ايها الرفاق دعونى أشرب إلى الفجر، اتحلل إلى ذرات من اليأس. اكلمُ الخنافس. من يستطيع أن يحمى جلد أطفاله من البياض الغادر اجمعُ تبرعات لا تتكاثر. اضع اسمي فى الجرائد متسولاً عمومياً. البياض يتسع. اشاهده وهو يأكل أصابعى.

وينتشر على الورق، وهو متفجر بالصحة فى ثياب الأطباء.

اصطدم بأحدهم وأنا أطارد طبيبى المختفى. يقول :

ـ خطابٌ واحد منه لابنتك تطير حالاً إلى روما !

أركض، اصطدم بكثيرين، أحتل سلك تليفونه النقال، المغلق دوماً، أبحث عن بيته، أرسل نداءات إلى الإذاعات، ألقاه فى خضم طوفان المرضى، أجرى وراءه، يندس بين الأسرة والبراميل والشراشف. أزحف إليه، أطيح بالاعضاء المقطوعة، أستعيدُ أدعيتهُ لكي يصير وزيراً، أطالع جثث الأطفال المكدسة فى المشرحة. أرى الدم الرخيص الذى يُباع، وعربات الفحم التى تمضى بالصغار إلى الآخرة.

ـ .. مواردنا شحيحة.. لدينا مئات الحالات.. رؤوسائى..

ممرٌ طويل. بلاط بارد. كريات بيضاء وحشية تنتفخ بالدم والأعضاء والجنون.

٥

للموت تقاليده اليومية الغريبة. عليك أن تتأكد من استلام جثة ابنتك عبر الورق وبرؤية وجهها وكشف غطائها..

كل هذه الشراشف والروائح أكلت عظمى !

يوم الجمعة مبروك كما تقول شلة من الملتحين. يريدون أن أضع نعشها حتى موعد صلاة الظهر. يقولون إن الصلاة ستمحى آثامها.. أبكى بحرقة : يا ليتها ملأت الدنيا آثاماً ! لم يعرف ذلك العود طعَم الكذب وزبدَ البيرة وعصفَ القبل..!

كان صراخُ أمها وراء ظهرى. كأنه هزة أرضية دكت المكان.

لم أرها تتشقق هكذا ..

حشد من الأصدقاء حولى فى هدوء المقبرة. أعشابٌ وغبارٌ وطيور قليلة. ابنى يضع رأسه قرب صدرى. و«بشرى» نزلت فى التراب.. وداعاً يا ابنتى، وداعاً يا روحى !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

رحيل نبيل الألفى

لم يكن **نبيل الألفى** واحدا من مدعى الفن المرتزقة لم يكن من أولئك الذين باعوا الفن والإبداع تحت شعار «الجمهور عاوز كده» رغم أن معظم أفراد جيله، مايزال يلهث وراء تحقيق هذا الهدف المدمر، وكان من المتوقع أن يقيموا مثله ومعه تيارا مسرحيا، ورافدا مصريا اصيلا انشأوه معا فى الستينيات وظل مؤثرا، إلا انهم تنازلوا عنه رويدا رويدا فخانوا **نبيل الألفى** رفيق الطريق وخانوا معه أنفسهم، ليقدموا مسرحا تجاريا رخيصا يغازل الغرائز الرخيصة، فيستعينوا بالراقصات وممثلى التهريج ليورثوا لنا جمهورا يكره القيم والجاد، ويصبح المسرح بفضلهم صنوا للملهى الليلى، وأما البعض الآخر فقد توقف عن الإبداع ولم يتطور، ويبقى كما كان يفكر بطريقة متخلفة سلفية بعد موت **فتوح نشاطى وكمال يس، ونجيب سرور وعبدالرحيم الزرقانى وكرم مطاوع** ثم **نبيل الألفى** يموت جيل مبدع.. رافد من أهم روافد مسرحنا المصرى المعاصر.

ولد **عامر محمود الألفى «نبيل الألفى»** فى ٥ مايو عام ١٩٢٦ بقرية سنهوا مركز منيا القمح ـ محافظة الشرقية، حصل على دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية «١٩٤٧»، دراسات فى فن المسرح من باريس «١٩٥١/٤٨»، كان عضوا فى المسرح القومى «١٩٤٧» مدرسا للتمثيل والإخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية منذ «١٩٥٣»، مديرا للمسرح القومى «١٩٦٢/٦١»، مؤسسا ومديرا لمسرح الحكيم «٦٣»، عميدا للمعهد العالى للفنون المسرحية «١٩٦٧/٦٦» رئيسا لقطاع المسرح «١٩٧٧/٦٧»، رئيساً للهيئة العامة

للمسرح «١٩٨١/٦٩» أمينا عاما للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية «١٩٨١/٨٠»، استاذا غير متفرغ بالمعهد العالى للفنون المسرحية «١٩٨٨/٨٤»، خلال هذه الفترة أعير استاذا بأكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد «١٩٧٩/٧٧» وخبيرا للمسرح فى قطر «١٩٨٤/٨٢».

كان ممثلا قام بتمثيل شخصيات مسرحية كثيرة ومتنوعة فى الفترة ما بين «١٩٦٣/٥١»، كما قام بالتمثيل فى السينما فى الخمسينيات فى عدة أفلام.

أخرج نحو مائة وعشرين عرضا مسرحيا للعديد من الفرق المحلية والعربية وإذاعة البرنامج الثانى، وعروض الصوت والضوء بالمواقع الأثرية.

من المسرحيات التى قام بإخراجها: ماكبث - إيزيس - أهل الكهف - بيجماليون - الأميرة تنتظر - شمشون ودليلة وغيرها.

كما قام بدور بطولة مسرحية «تاجر البندقية» التى قدمها للتليفزيون، مثَّل مصر فى العديد من المؤتمرات والملتقيات العربية، حصل على جوائز عدة فى الإخراج من مصر والبلدان العربية.

كان **نبيل الألفى** صاحب رسالة، منح المسرح عمره، أضاء المسرح القومى بكل ما هو جديد وجاد، تعلم على يدى رائد المسرح **زكى طليمات** فورث عنه أهم قيمة، وهى الالتزام فى العمل المسرحى والانضباط، كما تعلم أصول الحرفة وقواعد الأداء التمثيلى، والقضاء على الاحتراف المبكر لطلاب المعهد، فقد كان طالبو العلم آنذاك متفرغين للدراسة عاشقين لها، على النقيض من معظم طلابنا اليوم الذين قتل مواهبهم احترافهم المبكر فى أروقة استديوهات التليفزيون والسينما.

وتعلم **الألفى** على أيدى اساتذته الفرنسيين فى بعثته فى فرنسا، واستفاد من إنجازات المدرسة الفرنسية واهتمام الفرنسيين بالنص المسرحى واحترامهم له فضلا عن كيفية صياغته رؤية بصرية وتشكيلية شمولية، وكان من اهم المدارس التى استفاد منها هى مدرسة «الكارتيل: جورج بيوتتيف - شارل ديلان - جاستون باتيه وغيرهم» وهى مدرسة كانت تنظر إلى المسرح بمنظور جمالى مسرحى خالص يخرج عن إطار التلقين والنمطية.

عندما عين عام ١٩٦١ مديرا للمسرح القومى المصرى نجح فى تطبيق نظام «الريرتوار المسرحى» ولم يكن هذا النظام يعنى إعادة عرض مسرحية من المسرحيات القديمة لتستمر شهرا أو شهرين كما يحدث الآن فى مسارحنا، وإنما يعنى أن المسرح كان فى الأسبوع نفسه يعيد مسرحية أو مسرحيتين من المسرحيات السابقة فضلا عن عرض المسرحية الجديدة، وكان هدف هذا النظام الفنى ان تنتهى فكرة المسرحية التى تصنف بأنها قديمة لأنه قد مضى عليها زمن، أو بالجديدة لأنها تعرض حديثا، فالمسرحية تبقى آنية ومعاصرة دوما، إن عرضت فوق الخشبة، حتى لو كان تاريخ عرضها الأول يعود إلى ردح من الزمان، وهى فكرة تقوم ليس على متحفية المعروض، بل على إحيائه باستمرار وجود هذا المعروض «العرض المسرحى»

معروضًا فوق الخشبة، وكان **الألفى** يهدف من ذلك إلى تواصل الحركة المسرحية لا نقطاعها، وتعريف الفنان المبدع ومتفرجه بما هو سابق وبما هو حاضر.

فى تجاربه المسرحية كان **الألفى** مؤلفا ثانيا للعرض المسرحى وكان هذا الاتجاه آنذاك يمثل جديدا فى عالم المسرح، وبسببه نشبت كثير من المعارك الفنية حول أحقية المؤلف فى إبداعه، ورفضه لإبداع المخرج ومداخلاته، عندما يتخطى المخرج حدود ابداعه، فيزيد أو يضيف أو يحذف، ويعمل فى النص أعمالا قد يتجاوز النص المكتوب، لكن **الألفى** كان يقوم بهذا التغيير، وذاك التعديل بموافقة المؤلف ليس اغتصابا لمتن عمله كما كان يفعل غيره من المخرجين، وإنما يجالس مؤلفى عروضه الجلسة تلو الجلسة، للتحاور وتحقيق الهدف المشترك من بين هؤلاء كان **توفيق الحكيم** رائد المسرح العربى، أحاطه **الألفى** بالحب والتقدير، بل قام بإقناعه بأن أعماله المسرحية تتعدى حدود المسرحيات الذهنية الصالحة للقراءة، بل تدخل - كما يرى **الألفى** - فى إطار المسرحية الصالحة للعرض، أو بمعنى أدق - هى مسرحيات للعرض المسرحى، كان الفنان الراحل **نبيل الألفى** يناقش المبدع المسرحى **الحكيم** فى أفكار مسرحياته ويقترح عليه تعديلاته ومداخلاته، وكان **الألفى** من أوائل المخرجين الذين شجعوا **الحكيم** الموافقة لتقديم دراماته فوق خشبة المسرح.

لنبيل الألفى دراساته المسرحية وكتاب وحيد، اما الدراسات فكانت فى معظمها تدور حول قضايا المسرح إدارية كانت أم فنية، وأما الكتاب «عالم المسرح - دراسات وتجارب» ففيه يحاول **الألفى** القيام بدراسة القاعدة التنظيمية للعمل المسرحى ونظام الربرتوار المسرحى، وهياكل الوظائف الفنية، فضلا عن الحديث عن مفردات العرض المسرحى وتجاربه، لكنه لم يستطع أن يكمل ما شرع فى بدئه، فقد كان **الألفى** طامحا فى استكمال هذا الكتاب بسلسلة من الكتب يسطرها قلمه، معتمدا فيها على خبرته وتجاربه للوصول إلى دراسة الظاهرة المسرحية المصرية والعربية فى وطننا العربى.

حاول الفنان المبدع «كخبير مسرحى» أن يقدم الكثير للبلدان العربية ومسارحها فى قطر والسودان وليبيا ثم فى مرفئه الاخير - مصر، لكن قلبه ووجدانه لم يحتملا ما آل إليه حال مسرحنا المصرى داخل أجهزته الإدارية والفنية، وكان شاهد عيان على انهيار المسرح المصرى كمؤسسة وإبداع فنى، ووجد أن حلمه الأكبر الذى شيده منذ منتصف القرن العشرين وحتى سبعينياته، سرعان ما تحطم وانهار فى نهايات هذا القرن ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين وكأنه يدمر أمام عينيه عمدا وكأن الفنان المبدع هو الهدف والمقصد، وكأنه قد استشعر أن هذا العصر ليس بعصره، فكتم داخله طموحاته الفنية ومشاريعه الكبرى ومسرحه الذى بقى حلما من احلامه ليبقى قابعا فى قلبه ساكنا فى نفسه، ليختفى هذا الحلم بعيدا بعيدا.. ونحن نودع السنوات الأخيرة من قرننا العشرين.. اختفى **نبيل الألفى** أمام أعيننا جميعا، ساكنا عفوفا لم يحس لا بوجوده ولا باختفائه أحد، على الرغم من أننا اليوم فى أمس الحاجة إليه أكثر من أى وقت مضى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البرزخ.. قبل خلط الماء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا أعددت لكى تتحدى التاريخ المشحون بأنفاس الطاعون

وتواجه هجمته من كل الأرجاء

كى تنجو مما لم ينج منه الإخوة والأعداء!!

لحمُكَ أم حُلْمكَ

أرضُك أم عِرضُكَ

دمعُكَ أم قيِمُك

وزنُكَ أم حزنُك

ووجودك أم جودُك

وثَباتُكَ أم كبوتكَ

حياتُكَ أم موتُكْ

ماذا أعددت لهذا التاريخ الملعون؟!

أنت فريسةُ هذا الفكِّ المفتوحِ بسَعَةِ الأرض العربية . .

والمتشعب كالشبهات!

وعلى كل الآفاق المرئية . . واللا مرئية!

كن أنت

ولا تجعل خطواتك تنزلق إلى ميقات لا يأتى

أو فى وثَباتٍ خارجَ وقت الناسْ

وهمومِ الأيتامِ الشهداءْ

وخارج ظمأ الحاجة لعبورِ الجسرِ الممدودِ إلى الأضلاعِ السبئية

نحو الإرهاصاتِ الكونيَّةِ

فى حمأ الصبواتْ

لتكنْ أنتَ الواضحَ فى مجرى المبْهَمْ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولأنك تعلمُ أسرارَ المعراجْ

فى الطلب القادمِ فى مرأى عُرْسِ الوطنِ الداهمْ

حاكِ وَمَيضَ صفاءِ الإيمانْ. . .

حَاكِ الإيمان

فالإيمانُ يَمانْ

واركضْ فى آجامِ الحكمةْ

فالحكمةُ مِنْكْ

والحكمةُ أنتْ

لا تسلم أمرَكَ للغيبْ

لتكنْ أنت الممسكَ قلمَ الإملاءْ

اجعلْ من غيمِ الغيبِ فريستكَا

أُحبلها لتكن مطراً

واحرثْ آجامَ الحكمةْ

كى تلدَ الحكمة بيضتها الأبدية!!

وكما أعطَيْتَ الشعبَ مفاتيحَ الدربْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعط مُحبِّيك حظوظَ الإثمارِ على شجرِ الحبْ

فى وطنِ الخصبْ

واحذرْ من كلِّ سرابٍ يتلألأُ أو يتناومْ

فسرابُ الأيامِ اللزجةِ لا يرحمْ

كلُ دخانٍ يومئ لحريقْ

فكُن النجدةَ

كُنِ الماءَ المأمولْ

واحذرْ من كل شهيقٍ مكسورٍ بين الخلقِ وبين شفاهِ المكلومينْ!

وارأفْ بالنبضِ المحمومِ بولَه الجندىِّ المجهولْ

واعلمْ ما لا تدركه غيماتٌ لا تمطرْ

ابصرْ فيما تحرثُهُ غيماتٍ تمطرْ

زرعْكَ أجنِ لأمانيكَ على بسطةِ أرضِكَ

لا تتعجَّلْ

وانظرْ ما يُتْلَى من هذا الحلمِ عليكْ

عاريةٌ حَمْأَةُ هذا الموسمِ

يغرقُها المطرُ فتطفو كالفلّينْ

ويحاصرها الرملُ فتألفُها «الحِنشان»

وتحضِنُها الأتربةُ فتدخلُ بيتَ إيابِ الدودْ

والحمأ المكتظ على حافةِ رغَباتٍ تتلوى

بعضٌ من أسرارِ البلوى

حلزونيا يصعدُ سبخُ الموسمْ

يتكومُ فى الأفْقِ الرّحْبِ المطلقْ

كى يأخذَ شكلَ النفقِ المسدود

ويغلقُ أبوابِ الصحراء

والصحراءُ مفاتيحُ اللغزِ وفى الصحراءِ الكَنْز

قالوا: اقذفْ للحقلِ المحتملِ هنالكَ بسؤالك

وانظرْ ما سوف ترى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنْفُشْهُ كما يتجلى فى مرآةِ الحلمْ

ولسوف ترى

الحلم المتفتح والمترامى فى أرض الخصبْ

لحقولٍ دُلَقَتْ فى كاٍ [illegible]

[illegible] ى سجرى محتملٍ خشودِ الحبْ

مازال يهيئُ نفرتَهُ فى عمقِ الدرب

ليوائمَ بين المتناحرِ والمتلاقِى

والمتجلِّى فى المكنونِ الواحدْ

نجمٌ لبهاءِ الأحلام المحبوسةِ فى إفصاحِ المسنَد

فى البوحِ السُّبئِ المشتعلِ على كل الأرجاءْ

من هَيجانِ الألَف إلى استلقاءِ الياءْ

هذا ما يعلنُه الماءُ وبوْحُ الأسماءْ

وندى إيلافٍ يتفتقُ فى وعدٍ منتظرٍ فى عُرسِ الحريَّةْ

ليسَ أمامك إلا أن تتحدى لتفوزَ بقربانِ الديمومةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اركض فى آجامِ الحكمة
سوف ترى أنك مشتعلاً بنجاحكَ تجتازُ البرزَخْ
ووحيداً تمضى لبراحِ القمَّةْ
هذا القاربُ هل ينجيك؟
هذا القارب هل يعطيكَ المتناظرَ فى بعث الجُوانىِّ المتأصلِ فيكْ
فى معركةٍ قد تفضى للكَنْز؟!
كنْ لفضائكَ تفضحْ سَوْءَتَهُ
كن لمشيئة أحبابكْ
ليكون لأمرك ما أنت تشاءْ
كن لمشيئةِ ما فيكَ لترقى فى وَهَجِ تجلِّيكْ
ولتكشفَ أسرارَ نبوغكَ مراتٍ أخرى فى آتيكْ
لك فى كلٍّ بروجِ الأسماءِ الذهبيةِ يتهيأُ آتيكْ
ما خفيَ من الإيحاءِ هو الأبهى!
طاقية الاخفاءِ يموِّهُها رملُ الصحراء!

صنعاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى طلبة

مباحث الحروف في التراث العربي

في تراث الثقافة العربية لم تكن المباحث اللغوية قائمة على النظر إلى اللغة بوصفها مادة التواصل بين البشر فحسب، وإنما أيضا كمادة لتواصل الذات وقد كانت مباحث الحروف العربية من أهم تجليات هذه الظاهرة. فقد رتبت الحروف في العربية وفق مناهج ثلاثة : الترتيب الصوتي للحروف بحسب مخارجها الذي وضعه **الخليل ابن أحمد**، والترتيب الأبجدي أبجد هوز... وهو ترتيب معروف في اللغات السامية كالعبرية والسريانية. وأخيرا الترتيب الهجائي - وهو الأكثر شيوعا(١).

كما درست الحروف في الثقافة العربية من خلال مباحث عدة:

المبحث الأول:

ويشمل الدراسات التي ربطت بين الحروف وعلم الأصوات، وبين الحروف وعلم التجويد وقراءة القرآن. ولم تخل مصطلحات اللغويين العرب في وصف الأصوات من حساسية خاصة إزاء معاني الأصوات، وهو ما استعمله البلاغيون والمفسرون لتتبع معاني النصوص(٢). كما تتبع العلماء العرب نشأة الصوت ومخارجه، وخصائصه من الشدة والجهر، المد والإمالة.. الخ، فكتب **ابن سينا** رسالة في حدوث الأصوات، وكتب **الجاحظ** عن أمراض نطق الحروف في البيان والتبيين.

المبحث الثاني:

يربط ما بين الحروف وعلم النحو، وهو ما يعرف باسم حروف المعاني. درس النحاة من خلاله الحرف كقسم من أقسام الكلام الثلاثة: الاسم والفعل والحرف. ويقصدون به «الأداة التي تسمى الرابطة لأنها تربط

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الاسم بالاسم والفعل بالفعل كعن وعلى ونحوها». وقد عدد النحاة والبلاغيون أنواع الحروف مثل حروف العلة وحروف الاستفهام، وحروف التأنيث، وحروف المضارعة وغيرها. وخاضوا فى تبيان معانيها فى مؤلفات كثيرة مثل حروف المعانى **للرمانى**، وفقه اللغة وسر العربية **للثعالبى**. أما المفسرون فقد أفردوا لهذه الحروف النحوية أو «حروف المعانى» كما تعورف عليها ـ فصولا لدراستها، كما هو الحال مع **ابن قتيبة** فى كتابه تأويل مشكل القرآن، **والزركشى** فى كتابه البرهان، **وابن درستويه** فى «الألفات فى القرآن». وضع **ابن فارس** رسالة عنوانها، كلا وما جاء منها فى كتاب الله، وألف **عبد اللطيف البغدادى** رسالة فى «رب» .

المبحث الثالث:

اختص به علماء التفسير الذين حاولوا تتبع معانى حروف الهجاء المقطعة فى أوائل السور ولهم فى ذلك اتجاهان: الأول يرى أنها سر محجوب استأثر الله به، والثانى يرى أنه لا يجوز أن يرد فى كتاب الله مالا يفهمه الخلق لأن الله تعالى أمر بتدبره. وفى القرآن ثلاث سور سميت بأسماء حروف مفردة: سورة ص وق ون: القلم. وفيه تسع وعشرون سورة افتتحت بحروف التهجى نحو الم، طه، طسم، المص، ومجموع هذه الحروف سبعة وسبعون حرفا، وجملتها من غير تكرار أربعة عشر حرفا. يجمعها قولك «نص حكيم قاطع له سر» . وقد اختلف المفسرون فى معناها. فمنهم من جعلها أسماء للسور وجعلها آخرون ألفاظا كاملة المعنى، فيقولون «يس» بمعنى يا إنسان.

ومنهم من يقول أن كل حرف منها مأخوذ من اسم من أسمائه تعالى، ففى كهيعص: الكاف من كريم، والهاء من هاد والياء من حكيم، والعين من عليم، والصاد من صادق. وهذه طريقة مألوفة عند العرب، ينطق بالحرف الواحد للدلالة على الكلمة التى هو منها. وقيل أن هذه الحروف هى حساب أبجد هوز، وهى بذلك تدل على مدة هذه الأمة. ومنهم من وجدها ألفاظ تنبيه، ذكرت لتكون أبلغ فى قرع السمع، وبها افتتحت السور كما قيل فى أول القصائد: بل ولا . ومنهم من جعلها أقساما، اقسم الله بها لشرفها وفضلها ، أو أنها ذكرت لتدل على أن القرآن مؤلف من حروف التهجى، فجاء بعضها مقطعا، وجاء تمامها مؤلفا، ليدل القوم الذين نزل القرآن بلغتهم أنه بالحروف التى يعرفونها .

المبحث الرابع:

تتبع فيه المعجميون واللغويون معنى كلمة «حرف»، ومعنى كل حرف على حدة. فكلمة حرف فى المعجم : هى حد الشىء وطرفه، وهو الناقة ضامرة وضخمة، والحرف اللغة، وعلى حرف على وجه. والمحراف آلة للجراح، والاحتراف امتهان مهنة بها نمو المال وصلاح وتقدير رزق، والتحريف تغيير الكلم عن وجوهه، وأخيرا الحرف من حروف الهجاء التى عليها تبنى اللغة.

أما **الخليل ابن أحمد وابن السكيت والرازى**،فهم يفسرون معنى الحروف الهجائية حرفا حرفا. فالألف معناها الرجل الفرد عند **الرازى**، والرجل الحقير الضعيف عند **الخليل**، والواحد من كل شىء عند **ابن السكيت**. والباء معناها الرجل الكثير الجماع، والرجل الشبق. والتاء البقرة التى تحلب دائما، والمرأة السليطة. والثاء العين من كل شىء، والخيار من كل شىء، وشىء تحلب فيه الناقة. والجيم الجمل القوى، والجمل المغتلم، وسرادق البيت.. الخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أورد اللغويون الثلاثة الحروف ومعانيها مصحوبة بشواهد على معناها من الشعر الجاهلى، ورتبوها بحسب معانيها وصفاتها ومخارجها واستعمالاتها، وماذكر مقطعا منها فى أوائل السور[٩]. وهم يرون أن للحروف ما للكلمات من معان كاملة مستقلة، وذلك قبل أن تصبح مجرد عناصر هجائية صوتية لا معنى لها فى ذاتها.

المبحث الخامس:

اختص به الصوفية فهم يرون أن الحروف هى «الحقائق البسيطة من الأعيان ومن الموجودات الحاجبية، كالعقل والنفس». والحروف العاليات: «هى الشئون الذاتية الكامنة فى غيب الغيوب كالشجرة فى النواة»[١٠]. فالحروف هى مبدأ الوجود والخلق عند الصوفية، وكل حرف يرمز إلى العديد من المعانى والعبارات الإلهية، فهو «اللغة وهو ما يخاطبك الله به من العبارات»[١١]. فالألف «إشارة يشار به إلى الذات الأحدية، أى الحق من حيث هو أول الأشياء فى أزل الآزال، والباء يشار به إلى أول الموجودات الممكنة وهو المرتبة الثانية من الوجود.. و«الهاء إشارة إلى الإرادة، والقاف إشارة إلى القدرة»، والنون هى «علم الإجمال»[١٢].

ويسر حرفى الكاف والنون: كاف الكمالية وكاف الكفرية، ونون المعرفة ونون النكرة، فى كلمة «كن» كون الله جميع الكائنات، وأوجد جميع الموجودات فى «شجرة الكون» عند **ابن عربى**[١٣] كما أن نسبة تجليات الوجود إلى الله كنسبة الحرف إلى النقطة فى عالم التمثيل عند **عبد الكريم الجيلى**[١٤]. بهذا المعنى كان علم الحروف عند الصوفية فرع من علم الحقائق.

والمبحث السادس:

ترتبط فيه الحروف برموز حسابية، وهى مرتبة ترتيبا أبجديا، وهو ما يعرف بحساب الجمل . فالحرف الف يمثل الرقم١، والباء رقم٢، والجيم رقم٣، والدال٤... كما يقابل حرف الياء١٠، والكاف٢٠، هكذا حتى القاف١٠٠. أما الأرقام الأخرى فيعبر عنها بتركيب هذه الحروف مثل (شمط أى٣٤٩)، وهى طريقة يستخدمها علماء «الجفر» الذين ينسبون إلى كتاب الجفر الجامع المنسوب إلى **على بن أبى طالب** «باب مدينة العلوم»، فقد اطلع الله عليا على ما هو مثبت فى اللوح المحفوظ فصار يتكلم بما يسمع وأملى كتاب الجفر، وقد سمى كذلك لأنه وجد فى رق من جلد الجفر وهو جلد بعير أو جلد شاة. والكتاب يشتمل على ٢٨ صحيفة، وكل صحيفة تشتمل على ٢٨ سطرا بعدد حروف اللغة على ترتيب أبجد هوز. وقد جعل لهذه الحروف قواعد لاستخراج مجهول المسائل التى تراد ماضية ومستقبلة. فقرن علماء الجفر بين الحروف ورموزها الحسابية وحركات الأفلاك ومنازل الكواكب. وهم يعرفون بذلك للحروف أسرارا عجيبة، وتأثيرا فى شفاء المرضى وقضاء الحاجات، ويستدلون على الحوادث التى سوف تحدث فى الأقاليم والبلدان[١٥].

وفى المبحث السابع:

حدّ الفلاسفة المسلمون الحروف من وجهين الأول لغوى، والثانى فلسفى. «فالحروف هى الأشكال الدالة بالمواضعة على الأصوات المقطعة تقطيعا يدل بنظمه على المعانى بالمواطأة عليها». والحروف أيضا ترتبط بالعناصر المكونة للكون الماء والهواء والنار والتراب.

وبذلك تنقسم حروف الهجاء الـ٢٨ إلى أربعة أقسام، كل سبعة حروف ترتبط بعنصر من العناصر الأربعة المكونة للكون(١٦).

المبحث الثامن:

التوظيف الأدبي للحروف. سوف ندرس هذا المبحث لدى واحد من أعظم أدباء العربية وهو **أبو العلاء المعري**. إذ أن التزامه بها كان مثار جدل وتساؤل.

لم تكن حساسية **أبي العلاء** نحو الحروف - كما هو واضح من العرض السابق - وليدة الفراغ أو نزوعا للتباهي، وإنما استخدمها استخداما يتجاوب واتساع علومها في عصره، وإن حمّلها في مؤلفاته مفهومه الخاص للغة، فقد جعل من خضوعه لها مناط حريته. فللحروف معنى متصل بالوجود، ففيها يكمن رمزه الروحي عند الصوفية، والغيبي عند علماء الجفر، والحسابي عند العرب القدماء، والطبيعي عند الفلاسفة المسلمين، والأدبي عنده. فالحروف هي «حقائق بسيطة ذات قوة كامنة»(١٧)، وهي «مباني اللغة»(١٨)، و«عدة ما عليه الكلم»(١٩). وبها تحدى **أبو العلاء** معاصريه تحدى الالتزام الذي أراد من خلاله إظهار قدرة اللغة على الحركة والاتساع والتجدد. وقد أحاط **أبو العلاء المعري** بالحروف حين قسم ديوانه الشهير اللزوميات وفق فصولها الثمانية والعشرين، كما صنع علماء الجفر، ولكنه لم يحملها مقاصد غيب كما صنعوا. ولهذا أعرض عن ترتيبهم الأبجدي لها إلى الترتيب الهجائي.

وأدار **أبو العلاء** قوافي شعره في اللزوميات على حروف الهجاء جميعا بوجوهها الأربعة الفتح والضم والكسر والسكون. والتزام القافية المزدوجة، صحيح أنه لم يكن أول من ابتكر التزام القافية المزدوجة، فقد سبقه إلى هذا التكلف **كثير عزة**. غير أن أبيات اللزوميات بلغت حوالي ١٢ أو ١٣ الف بيت على هذه الشاكلة، في حين لم يحاول كثير ذلك إلا مرة واحدة في عشرة أبيات. كما أن **أبا العلاء** أخذ نفسه باستيفاء حروف المعجم كافة، لا في لزومياته فحسب بل كذلك في كثير من الموضوعات التي كتبها نثرا مثل «الفصول والغايات» و «الأيك والغصون» و «تضمين الآي» و «ملقى السبيل». وكأنه أراد إبراز الطابع الإنتاجي لهذه الحروف. فهو لم يقيد نفسه بالأغراض الثابتة للشعر أو النثر من غزل ومدح وفخر ورثاء، أو بمذهب نحوي كوفي أو بصري، وإنما قيدها بمباني اللغة أي الحروف الثابتة. ليتحرر من التقليد والصيغة الجاهزة والأفكار المفروضة، وليفتح مجالات جديدة من الإبداع في أغراض جديدة يراها في جوهرها: تمجيد لله كما قال في عنوان كتابه الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أو في تقدمته للزوميات «فأما الكائن عظة للسامع، وإيقاظا للمتوسن، وأمرا بالتحرز من الدنيا الخادعة وأهلها الذين جبلوا على الغش والمكر، فهو إن شاء الله مما يلتمس به الثواب»(ص٣٥).

ولو نظرنا إلى البنية الكلية لمؤلفات **أبي العلاء** الدائرة حول حروف المعجم لوجدناها من جهة تستوفي الحروف كاملة، ومن جهة ثانية لا تستوفي كل مايمكن أن يقال تحت باب كل حرف على حدة بعبارة أخرى هي بنية تقوم على الاستيفاء والقصور في آن. فلا يمكن أن يضاف إلى مجموع الفصول الثمانية والعشرين فصل آخر، فيها تكتمل الحروف العربية التي هي من الثوابت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن فى كل فصل وتحت كل حرف يمكن أن تبدع آلاف الأبيات والغايات والفقرات النثرية التى تنتهى بحرف الواو، أو الياء.. الخ والتى لا يمكن أن يستوفيها **أبو العلاء** بحال من الأحوال. وقد تنطبق هذه البنية المتضادة بين الثابت والمتحول، على ما أسماه Edgar Morin **إدجار مورين** «بالتضاد المعرفى المأسوى» إذ يقول: «وكل تنمية للمعارف الثابتة هو تنمية لإمكانات المعرفة الفريدة أو الطارئة... والمعرفة الحقيقية هى التى تدرك أن ما يملكه كل فرد منها هو مجرد حرف منها، وأن الحقيقة تكمن فى تكامل هذه المعارف. ولكن نشدان التكامل التام والنهائى المغلق على ذاته هو ضرب من الغرور الأجوف. يجب إذن أن نتعايش مع هذا التضاد المعرفى المأسوى، فننشد تكامل المعارف وتوحيدها ونحن واعون تمام الوعى بنقصان وعدم تمام كل معرفة وكل فكر وكل إبداع(٢٠).

وكأن ما طمح إليه **أبو العلاء** هو النفاذ إلى ثوابت اللغة كعناصر أولية تفتح إلى مالانهاية أوجه التصرف فى اللغة وتشكيلها، بما ينأى بها عن الصيغ الجاهزة والأفكار المسبقة المتكررة وذلك وفق المنظور الخاص لكل أديب وكاتب، أو وفق ما يلزم به نفسه من مبادئ إنسانية. هذه هى رسالة الحروف التى اراد أن يبشر بها **أبو العلاء** حين أحاط وحين التزم. محيطا بالمفهوم الصوفى واللغوى والنحوى والشعبى للحرف فى الثقافة العربية، ومتجاوزا إلى مفهوم خاص للغة يحفظ للإنسان حريته وكرامته فى تأليف الكلام، وعيا وترقيا.

فى هذه الحروف أو المبانى كانت بداية الإنسان، إذ فصلت بين حيوانيته وآدميته، وتوسطت الصراخ والموسيقى، وفرقت بين حس الوجود وتفكره، وعبرت قيد التكرار إلى حرية الإبداع. وليس فى لغة الحيوان ما يقترب من اللغة الإنسانية من حيث المرونة، والتعقيد، والدقة، والإنتاجية، فقد تعلم الناس عن طريق الحروف استخدام وسائل محدودة لغايات غير محدودة، وهو ما يعرف بالمفصل المزدوج للغة، أو بالبنية المزدوجة للتعبير اللغوى. المفصل الأول يتمثل فى استخدامنا لبعض أصوات محدودة ومختلفة فى تركيبات شتى لنظفر بآلاف الكلمات التى يضمها معجم لغة ما، والمفصل الثانى يسمح لنا عن طريق هذه الكلمات أن تؤلف جملا لا نهائية(٢١). والبنية الأولى للغة تتمثل فى المستوى الصوتى الأدنى. وفيه لا يكون للوحدات الصوتية من وظيفة سوى أن تتضايف بعضها لبعض لتشكيل المستوى الأعلى وهو نحو الكلمات(٢٢). بهذه الطريقة المختزلة يمكن للغة أن تتطور وتتغير وأن تحتفظ بقوامها الخاص فى آن. كما يمكن لها أن تعبر عما هو لا نهائى من الأفكار الإنسانية فى الوقت ذاته الذى تسمح فيه بالتواصل والتفاهم بين البشر.

ويصل **أبو العلاء** فى تعلقه بالحروف إلى حد تشخيصها وتحويلها إلى رموز مجازية. فهو يشبه أحوال نفسه بالحروف فى اللزوميات، ويدير بينها المحاورات فى الفصول والغايات، ويتابع أدق معانيها فى رسالة الإغريض، هذه الرسالة التى سماها **عبد الله البكرباذى** - عند شرحه لها - «رسالة الحروف»، لما فيها من ذكر لحروف التهجى ومن تشبيهات ببعضها. كما يقول فى اللزوميات:

. والمرءُ مــثل الحــرف . بين ســهــاده

وكـــــراهُ يــسكُن تـارة ويـحـــــركُ

الخـــيـــر يندر . تارات . فنعـــرفـــه

ولا يــقـــاس علـى حــــرف إذا نـدرا

من لي . بكاف . إذا اصبحت رهن ثرى .

دال، وعـــــــــــدت بـلا راء ولا لام

أى من يكفنى وأنا رهن القبر فى الثرى الذى هو ذو دلالة بذاته، ها أنا قد أموت وليس معى من الناس من يتابعنى بالرؤية أو باللوم، «إذ استعمل صيغة الفاعل كاف من «كفى» ودال من «دل»، «يدل» وراء من رأى، ولام من يلوم.

استخدم صيغة فاعل فى «كاف» من كفى، و«دال» من دل و«راء» من رأى و «لام» من يلوم، وهى صيغ تؤكد العزلة حتى فى القبر حيث لايراه إنسان ويكفيه ما يتوقعه[٢٣].

الإحاطة بالحروف فى الغفران:

لم يبن أبو العلاء رسالة الغفران على حروف المعجم مجتمعة كما فعل فى معظم مؤلفاته، غير أن رحلة الموت والعالم الآخر كلها تقوم على أساس الحروف التى يستعملهاالبشر، ويمكنون بها لمعنى وجودهم فى هذا العالم. **فابن القارح** يتوسل للجنة من خلال رسالته التى يبعث بها إلى **أبى العلاء**، فيتلقاها **أبو العلاء** ويجردها إلى مبناها المبدئى «الحرف»، ومنه تنشأ السطور والكلمات الطيبة التى تعرج بابن القارح إلى الجنة: «قد وصلت الرسالة التى بحرها بالحكم مسجور.. وفى قدرة ربنا أن يجعل كل حرف منها شبح نور لا يمتزج بمقال الزور، يستغفر لمن أنشاها إلى يوم الدين... ولعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء بدليل الآية «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه». وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: «ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء، تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها». وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى - تقدس - أثير . فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق والمغرب بظل غاط..»(ص١٣٢).

وكأن رحلة الغفران هى رحلة اللغة تبدأ من الحرف وتتفرع عنه شجرة ضخمة من الكلمات الطيبة، فكما أن حرفى الكاف والنون هما مدار الخلق فى «شجرة الكون» عند **ابن عربى**. فإن الحرف هو بذرة شجرة اللغة فى قصة الغفران، أو هو مبنى الثقافة العربية فى توقها إلى منظومة خاصة من القيم الإنسانية. من الحرف سيؤلف **أبو العلاء** ويفرع صورا ومشاهد العالم الآخر. ولن يلتزم جمع الحروف الهجائية فى «الغفران» إلا عند الحديث عن بيتى النمر بن تولب:

ألم بصـــحـــبـــتـى وهم هجـــوع

خـــيـــال طارق من أم حـــصـن

لهـا مـا تشـتـهى عـسـلا مـصـفى

إذا شـــاءت وحـــوارى بســـمـن

فقد غير **أبو العلاء** القوافى فى هذين البيتين حتى استوفى الحروف كلها .فبدلا من «أم حصن» كان يضع «أم جـزء» مع «حُوَّارى بنس» (الحوارى هو الخبز المصنوع من الدقيق الأبيض، والنسىء هو اللبن والخمر والماء)، ثم أم حرب مع حُوارى بصرب (اللبن الحامض)، وأم صمت مع حوارى بكمت (نوع من التمر)، وأم لج مع حوارى بدج (وهو الفرّوج).. الخ. وينهى **أبو العلاء** هذا الاستطراد بقوله «وهذا فصل يتسع فى قول نام، كخيال طرق فى المنام» (ص ١٤٦:١٥٦).

كانت الحروف كما عرضنا من قبل هى الحدود التى التزم بها **أبو العلاء** ليتحرر من الأغراض التقليدية للكتابة فى عصره وليبدع لغة جديدة لفكر جديد. وفى الغفران مع بيتى تولب يصبح الخضوع لحد الحرف مناط «نمو» وتفريع واتساع. هنا حرية من نوع آخر، إنها حرية «خيال طارق فى المنام». فالمتغيران فى البيتين هما: المضاف إلى «أم» والمجرور المضاف إلى الحوارى (خبز). والأم أو المراة بشكل عام عند **أبى العلاء** هى رمز الدنيا نجدها فى أكثر من موضع من أبياته فى اللزوميات:

وفـــؤاد بـالـغـــرام قـــريـح
ودمع بأنواع الهمـوم سـريح
لقد غرت الدنيا بنيها بمذقها
وإن سمحوا من ودها بصريح
ليلى، وكل أصبح ابن ملوح
ولبنى وما فينا سوى ابن ذريح

والأطعمة المتغيرة مع تغير أسماء الدنيا هى رموز لأصناف لا تنتهى من اشتهاء مباهجها. «فالحوارى بسمن» معطوف على «العسل المصفى»، وله معنى الزيادة والإفراط، لأنه فى تأخره، كاد أن يكون مفعول فعلين هما الشهوة والمشيئة «لها ما تشتهى .. إذا شاءت..» شهوات تتكاثر، وثمرات شتى لا تكسر جوعا ولا تسد رغبة. واليقظ يدرك أن الدنيا مانعة فهى «أم حصن» . والناس فيها محرومون من مطلق الرغبة فيها، ومع ذلك فهم لا يطمعون فى المزيد فيطلقون العنان لخيالهم يأتيهم بما حرموا ويستزيدون. وهم فى ذلك هجوع أى نيام لا يشبعون، «فالهجوع : النوم، كما يقال للرجل الأحمق الغافل عما يراد به هجع، ويقال هجع جُوعه مثل هجأ إذا انكسر ولم يشبع بعد»(٢٤). كما يربط **أبو العلاء** بين مراد الإنسان من الدنيا وبين نوع الطعام الذى يشتهيه فيها، فأم صمت، ترتبط بالكمت وهو التمر. فكأن من أراد الزهد والصمت، اختار التمر من الطعام.

لم يكن دوران بيتى **النمر بن تولب** على حروف المعجم إذن اختيارا اعتباطيا أو متباهيا من جانب أبى العلاء، فقد سيق البيتان فى معرض ذكر الثمرات التى تشتهيها النفس فى الآخرة والتى سوف تتاح لها عن سعة. وكأن كل ما أبدع الإنسان وتمنى من أصناف الطعام فى الدنيا لم يسد جوعه. فهى رغبة لا تنتهى لا بالموت ولا بالشبع. ولكن مثل هذه الحاجات الدائمة للجماعة هى التى يعتمد عليها تطور اللغة ونمو المعجم أو إن شئت إلى نمو الحياة. وهذا التنامى هو الذى يؤدى بدوره إلى تعقيد الخطاب وظهور وظائف جديدة للغة(٢٥).

فلولا هذه الحاجات المتزايدة للسكينة أو للطمع فى هذه الدنيا لما تطورت اللغة واتسعت. ويتم هذا التوسع على حساب كلمات أخرى تنسى. ولكن آلية «التماثل» فى اللغة تقوم بدور رئيسى فى تطوير اللغة واتساعها والحفاظ عليها فى آن، «ذلك أن معظم الكلمات هى بشكل أو بآخر، تركيبات جديدة لعناصر صوتية منتزعة من أشكال أقدم، بهذا المعنى، يمكن أن نقول أن التماثل - وبالتحديد لأنه يستخدم دائما المادة القديمة لتشكيل الكلمات الجديدة - يحافظ على اللغة»(٣٦). هذه اللعبة اللغوية بين التوسع والمحافظة هى ذاتها اللعبة التى يقوم بها **أبوالعلاء** من خلال إحلال كلمات آخر محل المصدر «حصن» والاسم «سمن» من بيتى «المسكين» **النمر بن تولب**. كلمات هى على نفس وزن ما تحل محله، ولكن مع تغير الحرف الأخير. وبذلك تتغير صفات الدنيا، وتتغير أصناف الطعام. ويظل الحال على ما هو عليه من حرمان يعوضه خيال وأمل فى المزيد ومن قناعة وزهد لا يجبر. وكان بيتى **النمر** يشكلان البنية التحتية لدلالة كل التحويلات التى تنتج عنهما والتى تتنامى مع كل حروف المعجم. وكان **أباالعلاء** قد أراد أن يحقق **للنمر ابن التولب** رغبته التى عبر عنها فى بيته المشهور:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت

فيا ليت شعرى من يهيم بها بعدى؟

فكل التغييرات فى البيت لم يات بها **النمر بن تولب** وإنما قد توسع فيها آخرون، وحملها عنهم المعجم العربى، وكأنهم هاموا بالدنيا بعده هيامه بها. أو كأن كل هذه التحولات ليست إلا استرجاعا لهيام **النمر** بدعد، أو كأن هذى حروف للفظ سطر واحد منها يؤلف للكلام بحارا (٣٣٢/١)، كما يقول **أبوالعلاء** فى لزومياته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

١- الترتيب الهجائى وضعه نصر بن عاصم الليثى. ويحيى بن يعمر العدوانى تلميذا أبى الأسود الدؤلى فى أيام الخليفة عبد الملك بن مروان، وقد عملا على ضم كل حرف إلى شبيهه اعتمادا على الترتيب الأبجدى، فميزوا بين الحروف المتشابهة بوضع النقط. انظر: السيد عبد الرحمن العيدروسى، العرب والعربية، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٤٨: ١٥٠.

٢- الزركشى، البرهان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، القاهرة، دار التراث، المجلد الأول، ص ٩.

٣- د. هادى عطية مطر، نشأة دراسة معانى الحروف، بغداد العراق، ١٩٨٥، ٣٥:٧٣ وانظر قائمة مراجع حروف المعانى فى نهاية هذا الكتاب من ص ٩٩ إلى ١٢٣

٤- الزركشى، البرهان، ١٦٥/١:١٦٨.

٥- ابن قتيبة، تاويل مشكل القرآن، شرحه ونشره، السيد أحمد صقر، القاهرة، دار التراث، الطبعة الثانية، ١٩٧٣، ص ٣٠٠.

٦- السيوطى ت ٩١١هـ، الإتقان فى علوم القرآن، القاهرة البابى الحلبى، الطبعة الرابعة، ١٩٧٨، الجزء الثانى ص ١٢:١٤.

٧. تأويل مشكل القرآن، ص ٣٠١.

٨. انظر: ابن فارس، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان، بغداد، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦، الجزء الأول ص٢٢٦ والدراسة التى افتتح بها الدكتور هادى مطر كتابه نشأة دراسة حروف المعانى وقد اعتمد فيها على العديد من المعاجم والمخطوطات من ص ٩ إلى ص ١٨.

٩. ثلاثة كتب فى الحروف للخليل ابن أحمد وابن السكيت والرازى، حققه وقدم له الدكتور رمضان عبد التواب، القاهرة، الخانجى ١٩٨٢.

١٠. كمال الدين القاشانى، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال جعفر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٥٧ و ٥٨.

١١. محيى الدين بن عربى، كتاب اصطلاح الصوفية، الطبعة الأولى بمطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ١٩٤٨، ص ١٣.

١٢. انظر: القاشانى اصطلاحات الصوفية، ص ٢٤ و ٥٨. وعبد الكريم الجيلى، حقيقة الحقائق التى هى للحق من وجه ومن وجه للخلائق، ضبط النصوص وقدم لها بدوى طه علام، القاهرة، دار الرسالة، ١٩٨٢، ص ٧٤. والجرجانى (٧٤٠ ـ ٨١٦ هـ)، التعريفات، القاهرة، البابى الحلبى، ١٩٣٨، ص ١٦٠.

١٣. محيى الدين ابن عربى، شجرة الكون، القاهرة، مكتبة عالم الفكر، ١٩٨٧، ص ٥و٦.

١٤. عبد الكريم الجيلى، السابق، ص ٣ و ٣٩ و ٤٠.

١٥. كتاب الجفر الجامع والنور اللامع لأمير المؤمنين على بن أبى طالب القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ص ٤:٦. وعبد الكريم الجيلى، السابق، المقدمة بقلم بدوى طه س، ش، ص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٦. المصطلح الفلسفى عند العرب، دراسة وتحقيق د. عبد الأمير الأعسم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٧٨.

١٧. «حقائق بسيطة ذات قوة كامنة» هو تعريف مركب من تعريف القاشانى للحروف فى اصطلحات الصوفية، ص ٥٨.

١٨. «مبانى اللغة» هو تعريف ابن قتيبة فى تأويل مشكل القرآن وقد مر ذكرهما فى هذا الباب.

١٩. «وعدة ما عليه الكلم» هو اسم الباب الذى خصصه سيبويه لحروف المعانى فى الكتاب تحقيق عبد السلام هارون ٤: ٢١٦ ـ ٢٣٥.

et p.29 - 30.1986

٢٠. Edgar Morin, La Méthode: Tome III: La Connaissance de La Connaissance, Paris, Seuil, p. 36 et p. 29 - 30. 1986.

٢١ - André Martinet, Eléments de Linguistique générale, Paris, Librairie Armond Colin, 1967, p. 13-16

٢٢. Jhon Lyons, Linguistique Générale, traduit par Françoise Dubois, David Robinson, Par. is, Larousse, p. 44, 1970

٢٣. انظر د. مصطفى السعدنى، البناء اللفظى فى لزوميات أبى العلاء: دراسة تحليلية بلاغية، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٥، ص ١٤٦.

٢٤ - انظر لسان العرب، طبعة دار المعارف، مادة هجع، ٦/٤٦٢١، ومذق الود فى البيت الثانى: أى الود الذى يشوبه هجران ونحوه.

٢٥. Martinet, Eléments de linguistique générale, p 170 - 175.

٢٦. Ferdinand DE Saussure, Cours de Linguistique générale, Paris, Payot, 1972.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدة غنا ـ درامية

للجسد الأنثى رائحة تتحدانى!!

ـ: أنا كنت أراوغهُ..

حتى يقرأنى مراتٍ..

ويؤولنى مراتٍ..

ثم يرانى معجزتى حين يرانى!!

[نصْفُ الأضواءِ على المشهد/ والنصفُ الآخر فى الصالة/ والصالة تَعْبىَ / والكرسىُّ الواحدُ والمنضدةُ الواحدةُ ركيكانِ/ وأشجارٌتتصاعد من خلْفٍ/ ويلُوح العاشقُ والعاشقة كأنهما مشدودانِ إلى الأفق القانى]!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ: هل تنزلُ سيدتى مطراً فى أوردتى؟

ـ: حتى تتمادى أنتَ مدىً ملكىَّ اللهجة.

بين خرائط أغصانيِ!!

ـ: إنّى أتأمّل فى ملكوتكِ..

بَدْءاًمن أَبَدِ الشَّعر المفرودِ..

إلى جُزُر العينين الواسعتينِ

إلى الشفةِ الفاكهةِ العطشىَ

ومروراً بالشاى الدافئِ..

وعنادِ المانْجو..

وبكاءِ السروِ..

وتنويع النّايات

إلى آهات الموّالِ المرتَجَلِ على الوجه الثانىِ!!

ـ: الآن تفيأنى..

[ويصيران عناقاً، ويصير الوقتُ الَّرغدُ تقاسيمَ كَمَان]!!

ـ:هذا القُدّاسُ دعانىِ..

[يضحكُ]..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[تقفزُ نشْوَى]. .

ـ: ودعانيِ!!

ـ: أنا آتٍ من تفكيرِى فى أشجارِكِ. .

ـ: خذْنى لبحارٍ هاربةٍ ليست فى ذاكرة الشطآن!!

[يأخذها/ ثم يحاول أن يتوغل فى الحلْم قليلاً/ لكنّ أذان الفقد يدوّى/ والطرقات تغصّ بأسمال الفقراءِ/ وبالآتين من الدفءْ الطبقىّ/ ويختلط الإيقاعُ/ ويصبح سرياليّاً قلق الألوان]!!

ـ: سيدتى. .

نحن مع الآتين من الأسمال. .

ـ: لماذا. . قلْ لى. . يقترحون الموتِ؟

ـ : وهم آتون من الأسمال

ـ: لكىْ يتّسع المسرحُ. .

وتغنىّ الأسئلةُ الأضدادُ. .

ويخْلو (أراجون) لعينى (إلزا) السّاهيتينِ. .

وينْحاز (نزارٌ) فى قارئه المتشرّد بين رغيف الخبزِ وبين رغيف الشّعر. . ونرْقصُ حتى لثوانيِ!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[جمهورُ الأسمال المغلوبُ يثرثر عن حبّ آخرْ]

ـ: هل غنىّ (لُوركا) وهو يطارد نصفَ بنادقهم فى الشارعِ؟

ـ: كان يصالح ذاكرة المتنبئ وبداهات الشاعرِ.. حتى شبّ الحزنُ عن الطوْق.. وضجّتْ أمواج التُّرْبة.. واحترفتْ تأليف القمح.. وتأليفَ الثورىّ القاعدفى تحريض البركان!!

[يتصاعد صوتُ العاشق من خلف المسرح]:

ـ: أدْمنتُكِ حتى شرّدنى إدماني فيكِ..

أعيدينى أرجوكِ لأعرف عنوانى!!

[تجتاح هى الخلفيّةَ والديكُور/ وتبدُو نسْراً أسطوريًا يهمل أجنحته]:

ـ: أنا يا طفلى عنوانُكَ..

أحْبوُ فيكَ.. وتحْبوُفِىَّ..

فكيف تصادرنى فى إيماءاتكَ؟

كيف تقاوم إدْمانيِ؟

[يرتبك الضوءُ/ ويشتبك الطّغيان/ ويهمسُ جذلاناً]:

ـ: فى عزْفكِ أُولَدُ..

[شاردةً فى غيْم اللحظةِ]:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ: حاولْ أن تجْترح ولادتك الأخرى . .
فى تْرفى لا فى عزفى
حتى يمكن أن ترتْجل بهائى فيكَ . .
وأن تبتكر قماشةَ فُسْتانى!!
[ينسدلُ ستارٌ/ ويدوّى فى القاعة تصفيقُ الآتين من الوقت المحذوفِ/ وحين يضاء المسرحُ يصدح كورَال الأسمالِ/ ويهْذى فى التعليقات المشتبكة حزنٌ وأغانى]!!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى نصر

حكايتان عن السينما

١ - سينما الجمهورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ارتبطت بسينما الجمهورية ارتباطًا كبيرًا.

شاهدت العمال وهم يهدمون المدرسة - التى اقيمت على أرضها - ونظرت إلى البئر العميقة التى يحفرونها لإقامة الأساس عليها، وجرو صغير ينبح فى أسفل. يحاول الصعود دون فائدة. لقد رمى الأطفال الجرو فى البئر وهم يلعبون.

التف الناس حول البئر. نظروا إلى أسفل، ونباح الجرو يصل إلى الناس ضعيفا.

قالت امرأة عجوز:

- حرام. حد ينزل يجيبه.

وأجابها عم أحمد الخفير (والذى كان حارسًا للمدرسة قبل أن تهدم):

- ومين يقدر يجيبه، ده عمقه زى طول العمارة دى. وأكثر.

وأشار إلى عمارة مجاورة عالية.

وردموا البئر بعد ذلك بالحصى والأسمنت والزلط. ودكوه بآلاتهم الثقيلة والجرو داخله. ثم بدأ البناء. وتابعته. فالسينما فى منتصف الطريق - تقريبًا - بين بيتى فى سوق عقداية. وبيت جدتى فى غربال.

عم أحمد - الذى كان حارسًا فى المدرسة - تغير الآن. يرتدى بالطو أصفر ثقيلاً بوبرة، ويمسك عصا غليظة جدًا. ويسب الأطفال الذين يشاهدون عمال البلاط وهم يفرشون أرض السينما الواسعة. لكن لا يضربهم بعصاه.

كنت أهرب من المدرسة وأتابع البناء. أظن أن بناء السينمات يختلف عن بناء أى مبنى آخر. كالبيوت والمدارس.. إلخ.

تعرف الأسرة كلها ولعى بالسينما. حتى أصبح ذهابى إليها كل أسبوع أمرا مسلما به. يعطينى أبى شلنا وأحيانًا أكثر. ويوصينى بأن أقطع تذكرة بثلاثة قروش. حيث يكون النظارة أكثر رقيًا. فالمقاعد الأمامية: دككا طويلة. والتذكرة فيها بتسعة مليمات، حتى يتفادوا الخضوع لضريبة الملاهى التى تحتسب من قرش فيما فوق.

يوم الخميس - بعد أن أتناول غدائى فى بيت جدتى. أذهب إلى سينما الجمهورية، أجلس وحدى فى مقعد مستقل.

صاحب السينما عزت كوزمو: شاب وسيم، شعر رأسه وشاربه أصفر. حاول التمثيل فى السينما. وانتهى به الأمر ككومبارس، ممن يشتركون فى معارك الأفلام.

كان شرسا فى معاملاته. يضرب الأطفال ويسبهم دون سبب. وحوله رجاله. خاصة عم أحمد الذى كان حارسا للمدرسة.

إذا ما غضب «كوزمو» على أحد رواد سينماه، يشده رجاله من بين الصفوف ويضربونه فى عنف، عم أحمد يضربه على ظهره بعصاه الغليظة جدا حتى يكسر عظامه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدث أن تشاجر أحد أهالى قريتى، الذين يتجمعون بكثرة فى غربال. ويمارس معظمهم مهنة الزبالة، مع كوزمو فضربه رجاله فأسرع إلى غربال. واستنجد بأهله الذين جاءوا كالنمل حاملين الزجاجات الفارغة التى يجدونها بكثرة فى الزبالة ويجمعونها فى بيوتهم استعدادا لبيعها.

وجاءوا بالطوب والعصى، فحطموا السينما. وضربوا رجال كوزمو دون رحمة. ولولا هروبه لقتلوه فى هذه الليلة. وأدى هذا إلى تحطيم بعض المحلات القريبة من السينما، خاصة محل بائع مثلجات، أخذ أهالى غربال زجاجاته، ورموها على السينما.

حذرتنى جدتى من الذهاب إلى سينما الجمهورية، خشية أن ينتقم العاملون فيها منى، لما فعله بهم أهل غربال. صدقت جدتى. وخفت حتى من المرور بجوار السينما. كنت أظن أن «كوزمو» عندما سيأخذ التذكرة منى ويرى عينى، سيكتشف أنى من غرمائه الذين حطموا سينماه. وسيأمر عم أحمد بضربى بعصاه الغليظة جدًا.

دخلت - وقتها - سينمات أخرى: بارك، وبلازا، والهمبرا، وفؤاد. ولم أستطع العودة إلى سينما الجمهورية إلا بعد شهور عديدة.

لقد دخلت السينما مرتين قبل أن تقام سينما الجمهورية القريبة من بيتى، أول مرة مع أبى عثمان وشقيقه الأصفر، والمرة الثانية عندما غضب والدى لهروبى المتكرر من المدرسة.

أخذنى والدى إلى قهوة فى «جبل ناعسة» كان يجلس عليها دائما. ثم حدثنى عن خطورة ما أفعله.. ثم أخذنى وسار بىْ حتى شارع «العمرى» (القريب جدا من القهوة) وقال لى:

- أنا مش عايزك. اقلع هدومك وامشى.

ورفع القميص والفانلة. خلعهما وأمسكهما فى يده. ووقفت فى الشارع ونصفى الأعلى عار. ثم جاء رجلان يجلسان مع والدى فى القهوة (اتضح بعد ذلك أنه اتفق معهما على أن يأتيا خلفنا بعد دقائق ليتظاهرا بمنعه من طردى. حتى أخاف وأمتثل لما يريد).

قال أحدهما:

- خلاص يا عثمان. مش حايعمل كده تانى.

وأعاد الآخر الملابس إلى جسدى الذى كان يرتعش من البرد. وأخذنى والدى وسار بى، وأنا مازلت أبكى من الخوف ومن البرد.

فى شارع (١٢) كان عمى يوسف (وهو أكبر من والدى) يقف أمام دكان بائع مكرونة. وولداه وابنته يأكلون فى أطباق متشابهة. صاح العم يوسف:

- مالك يا عثمان؟

اقترب والدى وهو مازال يمسك معصمى فى قوة كادت تدميه. وصاح بصوت مرتفع، لفت نظر البائع وعملائه وبعض المارة:

- الولد غلبنى. بيهرب من المدرسة.

وقال العم يوسف مبستما:

- طيب سيبه. وأنا حاتصرف.

تردد والدى قليلا. ثم تركنى وعاد إلى القهوة. وقال العم يوسف لبائع المكرونة:

- هات طبق كمان.

وأكلت المكرونة. وأنا مازلت أعانى من ضرب أبى لى، ويده القوية التى أوجعت معصمى. وأمسكنى العم يوسف وسار بى. بينما باقى الأطفال خلفنا أخذنا جميعا إلى سينما «مصر» فى شارع النيل. لم يحدثنى فى أمر هروبى من المدرسة. كان ودودا معى. فأجلسنى فى السينما بجانبه. وكان يسألنى عن الفيلم الأجنبى، فقد كان لايعرف القراءة.

وعدت إلى البيت متأخرا. كانت أمى نائمة. وأبى مازال فى القهوة. عندما فتحت الباب قالت:

ـ هو أبوك لسه مطردكش.

٢ ـ الساعة

انشغلت بالفيلمين فى سينما الجمهورية ثم عدت إلى البيت. جلست مهموما. فقد تذكرت اننى نسيت ساعتى فى المدرسة. ووالدى لو علم سيهدم الدنيا فوق راسى. قالت جدتى:

ـ مالك. فيه حاجة؟

ـ أبدًا.

لكننى لم استطع ان أكون عاديا. قالت:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ حصلت لك حاجة فى السينما؟

ـ لا.

ـ حد سرق منك حاجة؟

ما الذى يمكن أن يسرقوه منى، إننى آخذ معى ثمن التذكرة.. ثلاثة قروش ويتبقى من الشلن قرشان أشترى بهما سندوتش فى الاستراحة. لا يمكن ان يسرق منى سوى ساعتى. هى أغلى شىء معى. ذلك ما فكرت فيه جدتى وقتذاك.

هى ساعة نادرة. الأطفال فى سنة ثالثة كانوا يدهشون لرؤيتها: قمر ونجوم تسبح فى فراغ ميناء الساعة طوال الوقت، بدلا من عقرب الثوانى.

انا الوحيد فى الفصل الذى يلبس ساعة.

ولد من «بتوع» سنة خامسة. كان يقف علينا «ألفة» رائد الفصل وهو مدرس لغة عربية. كان يدرس لهم ـ أيضًا ـ لغة عربية فجاء به ليكون الفة علينا.

الولد طويل ووسيم. صادقنى. وعندما رأى الساعة فى يدى قال:

- فى سنة ثالثة وأبوك جايب لك ساعة. أمال لما تبقى فى سادسة. حايجوزوك؟

ثم أخذ الساعة ولبسها. كان فرحا بها. وكلما جاء ليقف علينا «الفة» يأخذها ويلبسها لكن يوم الخميس، سنة خامسة وسادسة عندهم ست حصص، بينما من أولى إلى رابعة عندهم خمس حصص فقط. الولد أخذ الساعة ولبسها. ونسيت أن آمر عليه لآخذها منه ككل مرة. لم أتذكر هذا إلا بعد أن عدت من السينما.

قالت جدتى:

- سرقوا الساعة منك وأنت فى السينما؟

صحت:

- لا لم تسرق.

الحت جدتى إلى أن حكيت لها ما حدث. وجاء أبى بعد المغرب بقليل. لا أدرى من الذى أخبره بذلك، ما أذكره جيدًا هو أنه هاج وثار ولعن المدرس و المدرسين. قالت جدتى:

- يوم السبت سيجدها مع الولد.

صاح قائلا:

– أنا لسه حاستنا ليوم السبت.

وأخذنى معه وذهب إلى المدرسة التى كانت ملتفة بالظلام من كل جانب. سأل والدى عن بيت الناظر. لم يجد حوله من يعرفه. لكنه وجد من يعرف بيت الضوى فراش المدرسة. وقالوا له إنه على صلة وثيقة بالناظر ولا شك سيعرف بيته.

وذهبنا إلى بيت عم الضوى. كان الرجل فى المسجد. فوقفنا فى الشارع ننتظره، كان أبى قلقًا، يحاول أن يخفى ارتعاشة يده اليمنى (التى ترتعش فى عنف كلما غضب)

عندما جاء عم الضوى قال أبى:

– عايزين بيت الناظر، علشان ولد فى المدرسة سرق ساعة ابنى.

أردت أن أقول أنه لم يسرقها. إنما هو يلبسها فى كل مرة يقف علينا الفة، لكنى خفت أبى. فحتما سيضربنى ويتهمنى بالخيانة، لأننى لا أحافظ على أشيائى.

وسار عم الضوى مضطرا وهو يتمتم بكلمات غير مسموعة. ووجهه مكفهر. غير راض عما سيفعل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسكن الناظر - الأستاذ جمال - بيتًا قريبًا جدًا من جبل «العرضى» الذى يقع بين «المحكمة» وشارع محرم بك. قال عم الضوى فى ضيق:

- البك حايكون نايم دلوقتى.

لكن والدى لم يهتم. ولم يتغير. دق الرجل الباب مضطرًا. ووقفت مع والدى بعيداً قالت امرأة سوداء وممتلئة:

الأستاذ نايم.

لكن والدى دخل وعم الضوى أخذ يحدثها هامسًا. فقالت بصوت مرتفع:

- ماليش دعوة بالحكاية دى.ادخلانت صحيه.

كانت الحجرة ذات ضوء خافت. وآيات قرآنية معلقة على الجدران.وصور كثيرة للناظر مع المسئولين فى التعليم. الجو العام فى الشقة يوحى بالخوف والرهبة من كل شىء فيها: الظلام الآتى من كل الحجرات. ووجود أبى والناظر الذى كنت أخافه أيضًا.

وجاء الناظر بعد وقت ليس بالقصير. برداء البيت. كان النوم واضحًا فى وجهه وفى حركاته العصبية، صافحنا فى ضيق وتبرم. وشرح والدى له ما حدث. فقال فى عصبية:

- موضوع لا يستحق كل الدوشة دى، أكيد الولد التانى ما يقصدشى يسرقها.

- أيوه بس الساعة ممكن تضيع كده. دى غالية قوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دخل الضوى بالشاى باللبن - رغم المساء هو مازال عابساً، قال الناظر:

- أنا حاتصرف.

بعدان شربنا الشاى، وكان الناظر قد هدأ قليلا. قال لأبى:

- وده سن تجيب له فيه ساعة؟!

وعدنا ثانية وعم الضوى معنا. حدث أبى فى الطريق عن الناظر وصلته به. قال إن المرأة السوداء الممتلئة ليست زوجته، فهو لم يتزوج للآن. واخته أيضًا لم تتزوج. اراد أبى أن يعرف باقى القصة. لماذا لم يتزوجا، لكن عم الضوى اكتفى بأن تمتم بكلمات غير مسموعة وصمت بعد ذلك طوال الطريق.

يوم السبت، أرسل الناظر فى طلبى. كان الولد بتاع سنة خامسة عنده فى الحجرة يبكى. والساعة فوق المكتب. والناظر منهمك فى الحديث بالتليفون. لكنه اوقف المكالمة عندما رآنى. وأشار إلى الساعة قائلا:

- خدها. وما تبقاش تديها لحد.

سوزان أبورية

الفن.. دراسة سوسيولوچية

يجسم الفن طائفة واسعة من التجربة الإنسانية، والعواطف، والمعتقدات، والأفكار ويعبر عنها فى صور جمالية تخاطب الحواس وتوقظ الاستجابات العاطفية والفكرية فى العقل البشرى.

ونظراً لأهمية الفن من الناحية السوسيولوجية وقضاياه المعاصرة المتعلقة بالتعبير والإبداع والأصالة والمعاصرة، فقد ركزت فى تلك المقالة على إبراز علاقة الفن بالمجتمع وتطور الدراسات السوسيولوجية للفن وسنبدأ بتحديد معنى الفن.

أولا: معنى الفن:

إن الحديث عن الفن والجمال والفنان والإبداع والأحاسيس المتنوعة للبشر حديث لا ينقطع ولا ينتهى فإن الفن هو التطبيق العملى للنظريات العلمية بالوسائل التى تحققها ويكتسب بالدراسة والمران وهو جملة الوسائل التى يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال كالتصوير والموسيقى والشعر، وهو مهارة يحكمها الذوق والمواهب.

هذا هو تعريف المعجم الوسيط للفن.. وهو بذلك يشمل كل المعانى الحديثة التى تحتمها اللغة والتى نجمل بعضها فى التعريف التالى:

«الفن هو تلك المناشط الإنسانية التى تثير حاسة الجمال فى الإنسان» وهناك بعض التأملات - حول الفن - التى تعزى إلى **بيكاسو** نفسه فيقول «ليس للفن ماض ولا مستقبل والفن الذى لا يقوى على تأكيد نفسه فى الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبدا» والفن المصرى والإغريقى لا يمتان للماضى، إنهما أكثر حياة اليوم مما

كانا بالأمس.. إن التغيّر ليس تطوراً فإذا ما غير الفنان وسائل تعبيره، فإن هذا لا يعنى انه قد غير تفكيره، ويعود **بيكاسو** مرة أخرى فيقول: «ليست التكعيبية مدرسة مختلفة عن المدارس الأخرى فى التصوير، إذ تحكمها جميعا العناصر نفسها والمبادئ نفسهاوليست التكعيبية بذرة ولاجرثومة فن جديد، إنها تمثل مرحلة فى تطوير الأشكال الصورية الأصلية وتتمتع هذه الأشكال المتحققة بحقها فى وجود مستقل».

ربما لم يكن للنوايا قيمة فى الفن كما يقول **بيكاسو**، فالعمل الوحيد للمصور هو أن يمارس التصوير، ولسوف يدهشه العمل الفنى فى النهاية ويفاجئه (إننى لا أبحث وإنما اكتشف).. ولكننا إذ نتحدث لا إلى المصور، ولا إلى الفنان. وإنما إلى المتفرج الذى نطلب منه أن يعجب لعملنا فإن علينا فى تلك الظروف أن نطلب حمايته من شخصية المصور.

ولكن على الرغم من أن الفن عالمى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ويتمتع بتاريخ معقد غاية التعقيد من العلاقات والتأثيرات التى عاشت عبر العصور والأجيال فنقول إنه على الرغم من ذلك فإن أنواعا معينة من الفن قد كانت مميزة لأنواع معينة من الشعوب، فهناك اختلاف ملحوظ فى أساليب التعبير الجمالى فلا تستطيع الأجناس البدوية أن تخلق إلا فنا شعبيا يعبر عنه فى أشياء متحركة.

ثانيا: ضرورة الفن:

الشعر ضرورة.. وآه لو عرف لماذا؟ بهذه العبارة الرقيقة عبر «**جان كوكتو**» عن ضرورة الفن.

وعبر الرسام «**بيتر موندريان**» عن ضرورة الفن بأن الفن يمكن أن يختفى وأن الواقع يحل بالتدريج محل الفن، إذ لم يكن الفن فى جوهره إلا تعويضا عن انعدام التوازن فى الواقع الراهن وقال «إن الفن سيختفى عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن» وهو بهذا يرى فى الفن بديلا للحياة، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه، هى فكرة تحوى اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن وضرورته ولكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى فى أرقى أشكال المجتمع.

غير أننا ينبغى أن نسأل أنفسنا: هل الفن مجرد بديل للحياة الا يعبر ايضا عن علاقة اشد عمقا بين الإنسان والعالم؟ بل هل يمكن أصلاً تلخيص وظيفة الفن فى عبارة واحدة؟ الايشبع الفن مجموعة واسعة ومتنوعة من حاجات الإنسان؟ وهل وظيفة الفن تتغير مع تغير المجتمع.

إن الفن كان ضرورة ولا يزال وسيبقى ضرورة أبداً فعندما ندرس ظاهرة الفن فلننظر حولنا: ملايين من الناس يقرأون الكتب ويسمعون الموسيقى ويشهدون المسرح ويرتادون السينما يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال ويبحثون عن ذاتهم فى لوحة الرسام أو قطعة موسيقى أو إحدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم. إن ذلك يستغرق كياننا كله. من الجلى أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردى.. يريد أن يكون أكثر كمالاً، فهو لا يكتفى بأن يكون فرداً منعزلاً، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى كلية يرجوها ويتطلبها، إلى كلية تقف فرديته بضيقها حائلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دونها، إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلاً وأقرب إلى العقل والمنطق، وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها. إنه يريد أن يتحدث عن شيء أكبر من مجرد «أنا»، شيء خارجي ومع ذلك جوهري بالنسبة إليه.. إنه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يديه، وهو يربط عن طريق الفن هذه (الأنا) الضيقة بالكيان المشترك للناس وبذلك يجعل فرديته اجتماعية.

فالفن بذلك هو قمة السلوك الاجتماعي والسعي من الشخص والفرد إلى الاجتماعية والاندماج مع أقرانه من البشر في بوتقة الحياة.

والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج في الواقع بين الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم، فهو وسيلة الفرد إلى الالتقاء بالعالم والتعبير عن رغبته في التمرس بالتجارب التي لم يمر بها.

كما نجد في الفن الطريق إلى الحرية السعيدة التي لا يجدها الفرد في حياته اليومية بقيودها ومتاعبها.

وكما يقول **أرسطو**: «إن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات والتغلب على الخوف والشفقة، بحيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين «**أورست أوديب**» من التحرر من تلك المطابقة، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتا قيود الحياة وأعبائها. أنه «أسر» مختلف عن أسر الواقع، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر «المتعة» هو مصدر الغبطة التي نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأساوياً وقد كتب «**برتولد بريخت** » عن هذه الغبطة. وهذه الخاصية في الفن التي تحرر نفس الإنسان:

«إن مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والإدراك ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغير الواقع. لا يكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان.

ويقول **بريخت**: إن النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر «المباشر» للعمل الفني هو إضفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تنشأ منهم، أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات، وإنما تكون وحدة إنسانية شاملة.

وفي هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء، لابد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة أسرة، وفي ضوء جديد، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الموضوعات والشخصيات، وعلى الفن أن يمتلك المتفرجين لا عن طريق، المطابقة السلبية بينهم، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات.

إن السبب الذي يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتاً رغم تطور المجتمع فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحترم في داخله الصراع تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد ومع ذلك، وعلى الرغم من التباين في الأوضاع الاجتماعية فهناك في الفن شيء يعبر عن حقيقة ثابتة الشيء الجوهري الذي اضافه كذلك «**ماركس**»، أنه رأى في الفن الذي انتجه مجتمع من المجتمعات مرحلة مختلفة من

مراحل تطوره «لحظة من لحظات الإنسانية» وإدراك أنه فى هذا يكمن سر قدرته على التأثير فى فترات أبعد من اللحظةالتاريخية التى نشأ فيها وبذلك كان له سحره الدائم.

ونستطيع أن نصوغ هذه النتيجة: إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله.

إن الطبقات المختلفة، والنظم الاجتماعية المتباينة تسهم أيضا فى تشكل أيديولوجية عامة للإنسانية، كذلك الفن فإنه مهما يكن وليد عصره فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية. وبقدر ماصور (**هوميروس وسوفوكليس**) الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية كانوا مقيدين بعصرهم وكشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الإنسان وسجلوا فى شكل فنى صراعه وأشواقه وأمحوا إلى إمكانياته غير المحدودة فإن كتابتهم تبقى حية ومعاصرة. فإن شخصية أنتيجونا مازالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبدا، ومادام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فإنهم سيتأثرون دائما بكلماتها البسيطة: (ولدت لأحب لا لأبغض) وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التى مر عليها النسيان زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها إذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التى تستهدف تغيير العالم لايمكن أن تكون السحر، بل التنوير والحفز إلى العمل، إلا أن هناك فى الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماماً، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق.

إن الفن فى أى صورة من صوره، جاداً كان أم هزلاً، رامياً إلى الإقناع أم إلى الإيحاء، متعقلا أم متخليا عن العقل، ملتزما بالواقع أم ممعناً فى الخيال، لابد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما. إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره.. وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه.

فموسيقى الرقص ليس لها مضمون فى ذاتها، ووظيفتها استثارة الرغبة فى الرقص، وهى تكتسب مضمونا عن طريق حركة الراقصين وانفعالاتهم. أما الطابع المميز للرقصة فيحدده المجتمع. فتكون أحيانا رقصة من رقصات الطقوس أو رقصة خفيفة كرقصة الفالس، والغريب أن العنصر الاجتماعى يجد تعبيرا عنه فى الشكل الموسيقى وحده، أى أن المحتوى الاجتماعى يظهر بالكامل من خلال الشكل ولا نكاد نجد أى محتوى آخر إلا نادراً وينطبق القول على المارشات العسكرية التى يحدد المجتمع شكلها أما «محتواها» فيتمثل فى الجنود الذين يسيرون على انغامها.

ثالثا: الفن والمجتمع:

إن الفن ظاهرة اجتماعية وهناك علاقة عميقة قائمة بين الفنان والمجتمع. فالفنان يعتمد على المجتمع وهو يحصل على نغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذى هو عضو فيه إلا أن الشخصية الفردية لعمل الفنان إنما تعتمد على ما هو أكثر من تلك الثلاثة. فهى تعتمد على إرادة محدودة تسعى إلى التشكل، تكون هى نفسها انعكاسًا لشخصية الفنان، فالفن كلية هو نتاج ظروف محيطة به وكان هو تعبير عن إرادة فردية، فكيف يمكن

لنا أن نفسر التشابه المدهش بين أعمال فنيه تنتمى إلى مراحل متميزة من التاريخ.

إن الفن أكثر أهمية بكثير من كل من الاقتصاد والفلسفة فهو المقياس المباشر لرؤية الإنسان الروحية فإن كانت تلك الرؤية جماعية فإنها تصبح دينا.

ويوجد عاملان أساسيان فى كل وضع فنى. متطلبات الجماعة المنظمة، وإرادة الفنان. وفى جميع الأحوال الفنان ملزم بإقناع الجماعة بقبول عمله المبدع وعملية القبول هذه تكون جزءاً من ممارسات الجماعة الثقافية يقول «**هربرت ريد**» إن التعبير الفردى أيضاً هو رمز اجتماعى وعليه فإن الفن يستطيع أن ينمو ويتطور فى مناخ اجتماعى مناسب. وتاريخيا لم يكن الإنتاج الفنى إنتاجًا فردياً بل جماعيًا إذ كانت الملاحم أساطير جماعية يبتدعها المجتمع. والفن عنصر أصيل ومهم فى تركيب المجتمع، والفنان يسهم فى تكوين التراث الجماعى لمجتمعه، والفن الذى يبدأ نشاطا فردياً، لا يلبث أن ينسجم بسياق الحياة الاجتماعية بعد أن يتعرف المجتمع خصائص خبرته، ويبدأ بتخزينها فى وجوده الجمعى، يقول **جيو** Jean Marie Guyau إن الفن يحمل فى ذاته مجتمعاً مثالياً جديدا يستدرجنا للامتزاج به عن طريق التعاطف مع الصورة الفنية، ويضيف بأن الفنان العبقرى يتصور مجتمعا مثاليا يسهم فى تعديل المجتمع القائم وباعتبار الفن والعمارة رمزا اجتماعيا يقول **دوركايم** إن الرمز ليس مجرد أداة للتعبير، بل هو لازم لنشوء الوعى الجماعى، مما يجعله عاملاً فى خلق الاعتبارات الجمعية أو تغييرها.

وارتباط الفن والعمارة بالمجتمع يتضمن علاقتها بالدين و الثقافة فالدين كان منذ القدم رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس، والمعابد ومنها المساجد، كانت أماكن للاجتماعات وممارسة الشعائر الاجتماعية، وعلماء الاجتماع يربطون بين الدين والفن والعمارة باعتبار أن نشوء الظاهرة الفنية كانت فى المعابد التى جسدت بدورها الدين من خلال العمارة ناهيك عن النقوش على جدران تلك المعابد، والغناء والرقص والتمثيل كجزء من طقوس التعبد، فالفن والدين كلاهما يريد أن يحول أنظارنا نحو عالم آخر. كما يقول **ريد** Henbent Read فى كتابه Art on soaety فالفن طريقة للمعرفة فهو يحاول أن يحدثنا عن شئ ما حول الكون أو حول الإنسان.

ولقد عبر **تولستوى** عن تعريفه الشهير للفن فى تلك الكلمات: وتبدأ المسألة بأن يستثير المرء نفسه إحساساً سبق له أن خبره أو مر به، وإذ يستثيره المرء فى نفسه، فإنه باستخدام الحركة والخطوط والألوان والأصوات أو الأشكال التى يتم التعبير عنها بالكلمات. يحاول أن ينقل ذلك الإحساس حتى يمارس الآخرون الإحساس نفسه.. هذا هو النشاط الفنى.

الفن نشاط إنسانى يتكون من أن يحاول واحد من الناس أن ينقل بوعى مستخدماً إشارات خارجية معينة، يحاول أن ينقل إحساسات معينة عاشها هو، ثم يتأثر الآخرون بهذه الإحساسات ويعيشونها هم أيضاً.

وتتشابه نظرية **تولستوى** فى الفن تشابهاً مدهشاً فى جوانب أخرى مع نظرية «**ورد زورث**» التى تقول «انسان يتحدث إلى الناس» هى الوصف الكامل للفنان المثالى فى نظر **تولستوى**. كما نرى نداء **ورد زورث**

ومطالبته بأسلوب شعرى يعتمد على «لغة الناس العادية» يتردد صداه مرات ومرات فى مقال **تولستوى** «هذا وصف نظرى لعملية الإبداع ».

ويقول «**هنرى ماتيس**» فى إحدى مقالاته إن العمل الفنى يتضمن تناغماً يرتبط بين كل الأشياء.. وهناك ثمة قدرًا من الاتفاق، بين **تولستوى** و**ماتيس** وهو يلخص الاختلاف، بينهما فى كلمة واحدة «الاتصال -Communication» **فتولستوى** لا يطلب من الفنان ان ينجح فى التعبير عند مشاعره فحسب وإنما فى نقلها ايضاً.

فإذا ما وضعت الفنان ومشاعره على احد الجانبين فإلى من سينقل الفنان مشاعره على الجانب الآخر من الطبيعى ان يجيب **تولستوى** قائلاً: إلى كل إنسان. فإذا كان ذلك حقاً فسيكون على الفن أن يكون من الحذق والمهارة بحيث يستطيع ابسط فلاح أن يفهمه.

وهكذا سيكون علينا أن نقول وداعاً يا **دانتى، وتاسو، وشكسبير، وباخ، وبيتهوفن وجوته وإبسن**، وداعاً فى الحقيقة لما يقرب من كل شىء فيما عدا أقاصيص الكتاب المقدس والأغنيات الشعبية والأساطير و«كوخ العم توم» وأغنيات عيد الميلاد.

إن التعديل الذى يريد أن يضيفه «**هربرت ريد**» فى كتابه «معنى الفن» فى وصفه لتعريف **تولستوى** لكى نجعله يتفق مع اقوال **ماتيس**، ولكى نجعله يتفق مع ماهو أهم من ذلك. مع الحقائق نفسها. تعديل بسيط جداً. هو يقول بأن وظيفة الفن ليست هى أن ننقل الإحساس إلى الآخرين من اجل أن يمارسوا نفس «الإحساس» ويخبروه. ليست هذه سوى وظيفة اكثر أشكال الفن فجاجة «موسيقى البرنامج والميلودراما والحكايات العاطفية وما شابهها».

إن الوظيفة الحقيقية للفن هى: التعبير عن «الإحساس» ونقل «الفهم» وهذا هو ما تحقق منه الإغريق بصورة كاملة وهو ما عناه **أرسطو** حين قال بأن هدف الدراما هو أن تظهر مشاعرنا، أن يثير العمل الفنى فينا ردود فعل فسيولوجية معينة.. واحترامنا لفنان ما، إنما هو احترامنا لرجل استطاع ان يحل مشكلاتنا الوجدانية مستخدماً فى ذلك مواهبه الخاصة.

رابعاً: الدراسة السوسيولوجية للفن:

تتضمن الفنون: **الفنون الجميلة** Combined Arts: وهى الموسيقى والأدب والفنون المرئية والفنون المركبة كالرقص والمسرح والأوبرا، **والفنون التطبيقية**: Applied Arts التى تتضمن بعض الأنواع الخاصة كالخزف وتصميم النسيج والرسم الدقيق، وهناك فنون واسعة الانتشار كما تتمثل فى السينما والموسيقى وقصص التمثيليات والمجلات. وتقوم هذه الأعمال من الفنون إلى الجمهور عن طريق وسائل الاتصال الجمعى، وتستهدف التسلية فى المقام الأول إلا انه قد يحدث فى بعض الأحيان ان تحاول فنون وسائل الاتصال الجمعى عرض أهمية التجربة الإنسانية وتقديرها، وذلك من خلال استخدام بعض الصور الجمالية.

إن الدراسة السوسيولوجية للفن حديثة نسبياً ومازالت منجزاتها متواضعة حتى وقتنا هذا. ويمكن وصف هذا الميدان وجهة نظر او موقف معين تجاه الفن أكثر منه ميداناً معترفاً به من ميادين الدراسة يتضمن موضوعاً مستقلاً.

و يحدونا هنا سؤال هام.. ما هى المساهمات التى يأمل عالم الاجتماع أن يقدمها فى هذا الميدان؟

إن أهمية الدراسة السوسيولوجية الفنية كطبيعة التفاعل الاجتماعى وتكون الأشياء الجمعية المشتركة والحفاظ عليها وأساليب التغير الثقافى.

ويمكن لدراسة الفن- بجميع أنواعه أن تلقى ضوءاً كبيراً على هذه الظواهر الاجتماعية لأن وجودهايعتمد على نقل المعانى، والفن مهتم فى جوهره الحقيقى بالتعبير عن العواطف والأفكار ونقلها فى صور رمزية. ولاشك أن دراسة ما يجب على الفنان أن «يقوله» وكيف يقوله وكيف تستقبل رسالته «من جانب الجمهور» يمكن أن تزيد فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعى الواسعة التى تجعل المجتمع شيئاً ممكناً.

وعلاوة على هذا يمكن أن يكون الفنان المبدع نفسه بؤرة مفيدة لدراسة التغير الاجتماعى والثقافى، لأنه غالباً مايكون حساساً لدرجة زائدة لما يقود النظام الاجتماعى من توترات. ومن الراجح تماماً أن إنتاجه سوف يعكس إحساسه هذا. وهكذا يمكن أن تساهم الدراسة السوسيولوجية للفن- إذا أخذناها بمعناها الواسع- لتشمل الفنان وجمهوره والإنتاج الفنى أيضاً- فى فهم كل من البناء الاجتماعى والتغير الثقافى.

(أ) الخلفية الفكرية لعلم اجتماع الفن:

يمكن العثور على الجذور الفكرية لعلم اجتماع الفن فى كتابات عدد من المؤلفين الأوروبيين الذين عاشوا فى القرن التاسع عشر، ونجد كل الكتابات عن بدايات التغير الاجتماعى للفن، تذكر مؤلفات مدام **دى ستيل** Deslael وخاصة كتابها بعنوان «الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية» وقد نشر هذا الكتاب عام ١٨٠٠ وقد أكدت مدام **دى ستيل**- تحت تأثير مذهب التقدم والإيمان بنظرية المراحل فى النمو الاجتماعى- أن أدب أى مجتمع من المجتمعات يجب أن ينسجم مع المعتقدات السياسية السائدة فى ذلك المجتمع. وكانت ترى أن الروح الجمهورية الصاعدة فى السياسة الفرنسية يجب أن تنعكس فى الأدب كما ترى أن الأدب يجب أن يصور التغيرات العامة فى النظام الاجتماعى.

وتقدم لنا كتابات **كارل ماركس** ابتداء من عام ١٨٤٥ قضية أكثر تحديداً عن العلاقة بين الفن والمجتمع، ويرى ماركس أن نظام الإنتاج الموجود فى وقت معين يحدد مضمون الفنون وأسلوبها فى ذلك المجتمع وعلاوة على إيمانه بمبدأ حتمية الصراع بين الطبقات يرى ماركس أيضاًأنه حتى التفضيل الفنى يختلف تبعاً للوضع والنظرة الطبقية.. وهكذا نجد مثلاً أنه بينما كان الفلاح الانجليزى يغنى ويرقص للأغانى الشعبية كانت الأرستقراطية تحتقر هذا النوع من الموسيقى مفضلة عليه الأنشودة الغزلية.

كما تناول **هربرت سبنسر** Spencer فلسفة الفن وهو الذى استخدم نظريته التطورية العامة فى تفسير أصل الإحساس الجمالى واستمراره. ويرى **سبنسر** أن الكائنات البشرية تتصف بالقدرعلى تجميع قدر من الطاقة أكثر مما تحتاجه للبقاء وقد أصبحت تلك الطاقة أساساً للقيام بنشاطات متنوعة فى أوقات الفراغ تكفل المتعة.

وقد طرح عالم فرنسى آخر من علماء القرن التاسع عشر هو **جان مارى جيو** Guyou فى كتابه «الفن من

وجهة نظر علم الاجتماع» والذى صدر عام ١٨٨٧ القضية التى مؤداها أن التكامل الاجتماعى يتجسد فى الأعمال الفنية ويرى **جيو** أن الفن العظيم اجتماعى بالضرورة وأن الفنان المنعزل الذى يبدع لاستمتاعه الخاص كان دائماً فنانا منحطاً.

واستمر اهتمام علماء الاجتماع خلال القرن العشرين بالعلاقات بين الفن والمجتمع وقد أجمع العلماء فى أوروبا وأمريكا دراسات نظرية وبحوثاً متخصصة فى هذا الميدان مثل دراسة **ماكس فيبر**Veber (الأسس العقلية والاجتماعية للموسيقى) **وشارل لالو** Lalo «الفن والحياة الاجتماعية»، كما يعتبر كتاب **سوروكين** Sor- okin (الديناميات الاجتماعية والثقافية) المجلد الأول بعنوان «تقلبات الأشكال الفنية» أكثر المؤلفات طموحاً وشمولاً فى هذا الميدان ويتميز بأنه يربط بين وجهات نظر عالم الاجتماع ومؤرخ الفن وفيلسوف الفن.

وهناك عدد قليل من الدراسات العامة مثل مؤلف **مولر** Mueller عن الأوركسترا السيمفونى الأمريكى **وروبرت ويلسون** Wilson قدم رسالة دكتوراه بعنوان الشاعر الأمريكى. دراسة لدوره، وقدم **كولا جا** Kola Ja **وويلسون** دراسة استخدما فيها مادة من التصوير والشعر . ومن الدراسات الحديثة المفيدة فى سوسيولوجيا الأدب دراسة **لوفنتال** Lowenthal بعنوان (الأدب وصورة الإنسان) ويمثل هذا الكتاب تحليلاً وتفسيراً سوسيولوجياً لمختارات من الروايات والمسرحيات التى ألفها كتاب أوروبيون فى الفترة من ١٦٠٠ : ١٩٠٠، إن الفنان من وجهة نظر علم الاجتماع يولد فى مجتمع ذى ثقافة خاصة وينشئه مجتمعه تنشئة اجتماعية بطريقة تؤثر فى شخصيته كما تؤثر فى اتجاهاته إزاء الفن ودخوله إلى العالم الفنى، الفن هو عملية يمثل منها كل من الفنان والعمل الفنى وجمهور الفن عناصر متفاعلة مع بعضها. فالاعداد الأولى للفنان الفرد وتدريبه وحياته العملية كفنان مبدع تعتبر جوانب أو عناصر فى العملية الفنية. وعلى عالم الاجتماع أن يوجه جمهوره نحو دراسة منهجية منظمة للجوانب المختلفة لهذه العملية الفنية وعلى العلاقات الاجتماعية والأبنية الاجتماعية والمعايير والأدوار التى تتميز بها مهنة الفنان.

ويواجه عالم الاجتماع مشكلة عويصة فى دراسة الفنون لا يسعه حلها إلا بالتعاون المخلص من جانب مؤرخ الفن والناقد الفنى تلك هى مشكلة تحديد الأعمال الفنية الجادة الجديرة بالدراسة . ومن الصعوبات العملية التى يواجهها عالم اجتماع الفن رفض الفنانين فى بعض الأحيان إجراء دراسات موضوعية لهم ولإنتاجهم الفنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وختاماً: يجب على عالم الاجتماع الذى يقوم بدراسة الفنون أن يواجه السؤال التالى: أى أنواع الإنتاج الخلاق يمكن إدراجها تحت باب (الفنون) وأى الفنون تعتبر هامشياً وأيها ينتمى إلى بعض جوانب التراث الثقافى الأخرى.

وهناك قضايا أساسية فى علم اجتماع الفن هى:

(ب) الأصالة والمعاصرة:

الصراع مستمر بين القديم والجديد، والمحاكاة والتجديد عاملان مهمان فى سير الحياة الاجتماعية. وينبغى هنا أن نميز بين الماضى المنقضى والتراث

المتجدد. فالتجدد فى التراث يأتى عن رغبة المجتمع فى عقد التوازن بين شكل الشىء ومحتواه الاجتماعى المتغير مع الزمن. ومن ثم الوصول إلى تشابه بنيوى وتجريدى مابين الاعتبارات الاجتماعية وشكل الشئ المطلوب. وفى معرض الصراع ما بين القديم والجديد يقول (**نيتشه**) إن الفنان المبدع (مدان لا محالة) والسبب فى ذلك ان القضاة الذين سيصدرون أحكامهم عن كل ما هو جديد لا يستطيعون الوقوف على حقيقة رسالته، بحجة أن الفن يستمد من الماضى سلطته التاريخية وطابعه الأثرى وهذا ما سماه نيتشه بقتل الفن للفن.

يقول **دور كايم** فى الرمز.. بأنه يتعذر بروزه مالم يدرك فى الأشياء المادية ويفهم من قبل الناس. ويضيف **دور كايم** بأن فهم الرمز يتطلب منا فهم التعامل ما بين شكله المادى ومدلولاته الاعتبارية الجمعية من عواطف واعتقادات ومُثل عليا.

ان القيم الجمالية بذاتها ليست فناً للفن. بل إن توافرها يكسب العمل الفنى قيماً أخرى يرتبط بها تحقق القيم الاجتماعية.

(ج) التعبير:

إن كلمة (التعبير) لهى كلمة ذات دلالة هامة فى الفن الحديث وتدل كما قال (**شاجال**) على أن التعبير هو الأسفار الخارجية عن المشاعر الداخلية. إلا أن كل شىء فى مثل هذه الأسفار سيعتمد على ما إذا كنا نحترم العالم الخارجى (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقاً له. وعلى أساس من الافتراض الأول ظهرت مدرسة بكاملها فى الفن الحديث اتخذت من كلمة (التعبيرية) شعاراً لها وهى كلمة ضرورية بصورة جوهرية مثلها فى ذلك مثل (المثالية) والواقعية وليست مجرد كلمة ذات دلالات ثانوية مثل (الانطباعية) أو (ما فوق الواقعية). إنها تعبر عن طريقة اساسية من طرق إدراك العالم المحيط بنا وتمثله.

كما نجد أن هناك تواجدا للمجتمع حتى فى الفن السريالى. إن هدف الفنان السريالى كما قال **ماركس ارنست**، ليس هو أن يخلق نوعاً من الصلة، كما أن هذا الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعى ثم يشيد بها عالماً مستقلاً من الخيال. بل إن هدفه هو أن يحطم السدود، الفيزيقية والسيكولوجية معاً، بين الوعى واللاوعى بين العالم الداخلى والعالم الخارجى، ثم أن يخلق حقيقة أسمى، حيث يمتزج الحقيقى وغير الحقيقى-: التفكير والعمل- ويتقابلان، ويسيطران على الحياة كلها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ء) الإبداع:

مفهوم الإبداع مفهوم واسع وشامل وعميق، إنه يمتد من الاختراعات والاكتشافات العلمية عبر الابتكارات والإبداعات الفنية والأدبية وإلى التجديدات الأصلية على مستوى السلوك والعلاقات الإنسانية والإبداع فى أساسه عملية، أو نشاط إنسانى يتسم بالوعى، والتوجه فى مجال معين، نحو هدف معين يتم تجاوزه إلى أهداف أخرى أكثر عمقاً وفائدة وأصالة.

وتتفق تعريفات علماء النفس عموماً على اعتبار الإبداع حالة متميزة من النشاط الإنسانى يترتب عليها إنتاج جديد يتسم بالجدة والأصالة والطرافة كما ان الجماعة التى يوجه إليها هذا الإنتاج تميل إلى قبوله على أنه مقنع ومفيد.

ويمكن للإنتاج الإبداعى أن يظهر بأشكال متعددة ومتنوعة، وذلك وفق وظيفة هذا النشاط أو ذاك، ووفق طبيعته ودرجته ومستواه فى الأصالة والقيمة أو الفائدة التى يمثلها المجتمع.

ويندرج التنوع فى النتاج الإبداعى فى صنفين:

(١) النتاج المحسوس الواقعى المنفصل نسبياً عن مبدعه مثل العمل الأدبى أو اللوحة الفنية.

(٢) النتاج الذى لا ينفصل عن مبدعه، بل يتصل به مباشرة مثل إبداع الممثل الذى يقوم بدور ما، وقائد أوركسترا أو راقصة باليه، ويعتبر الإبداع مصدرا إنسانية الإنسان، والدعامة التى يقف عليها ليواجه الطبيعة والكون والحياة التى تضاعفت مشكلاتها من أطوارها البدائية إلى طورها الحديث آلاف المرات. فالحياة تمضى إلى مزيد من التعقيد والكثافة، ولا سبيل إلى مواجهتها إلا بالاعتماد على قدرات الإبداع لدى الإنسان.

واصبح من المتفق عليه الآن بين المفكرين أن الفرق بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة أو النامية هى فروق فى امتلاك هذه الأمم المتقدمة أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة، فقد أصبح الإبداع هو المحك الحاسم فى الصراع بتقدم شعب من الشعوب أو تخلف شعب آخر. والإبداع شكل راق للنشاط الانسانى.

أهمية الإبداع كقيمة أو فائدة للمجتمع ومشكلة مصر الآن أن مصر كانت المبدع الفذ فى كل التاريخ البشرى ومن المؤسف أن هذه الأمة المبدعة صارت فى العقود الأخيرة إلى تدهور إبداعى وجمود ثقافى لايليق بتاريخها الإبداعى الخالد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصادر

١ - هربرت ريد ـ معنى الفن ترجمة سامى خشبة
الأعمال الفكرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة ١٩٩٨
٢ - ارنست فيشر ضرورة الفن ترجمة اسعد حليم
الأعمال الفكرية الهيئة المصرية العامة للكتاب مكتبة الأسرة ١٩٩٨
٣ - د. محمد محمود الجوهرى ميادين علم الاجتماع دار المعارف المصرية علم اجتماع الفن. ١٩٧٠
٤ - د. ثـروت فتحى كامل مداخل تنمية التجديد والإبداع فى الثقافة المصرية. عالم الفكر. المجلد السادس والعشرون، العدد الثانى، اكتوبر/ ديسمبر١٩٩٧. الكويت
٥ - د. نظير أبو عبيد، علاقة العمارة بالمجتمع. المستقبل العربى، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد ٢٤٨ شهر ١٠/١٩٩٩
٦ - رفعه الجادرجى حوار بنيوية الفن والعمارة. بيروت. لندن. رياض.الريس للكتب والنشر ١٩٩٥
٧ - زكريا إبراهيم مشكلة الفن مكتبة مصر القاهرة ١٩٧٧

بلح الهوى

سوف لا أدعّى
أنّها لم تكنْ ذاتُ وجد معى
نخلةٌ عاليةْ،
لا ، ولا أنَّ أعذاقَها لا تزالُ بلحْ. . .
سوف لا أدّعى،
وسأعطى مباهجَها ما لها من دمى المولَعِ
وسأعطى الهوى ما لِيَهْ،
وأبيحُ له بيتَ حزنى الذى بعد لم يُستَبَحْ. . .
غير أنّ حنينى، سيبقى،
وستبقى، هى امرأةَ المستحيلْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبحجم جبينى،
قدراً لم يُرِحْنى، ولم يسترِحْ. . .
وتظلّ معى،
نخلةً فى النّساء، وأعلى هوًى فى النخيل،
ولن يستردّ الهوى ما منحْ. . .
وتظلّ معى،
ملء عمرى، وملء الصّبابة والعين والمِسمعِ،
وفراشاتُ روحى تطرّز ألوانَ أثوابها بالنّدى والعقيق،
وتهزُّ أراجيحَ أطيابِها، فى مَرَحْ. . .
وأنا وحنينى، على طول نفس الطّريق، أجمع الذّكرياتِ، عناقيدَ حزنٍ،
وأعصر قلبى، على نخبها، فى القدحْ. . .
سوف أذكر أنّ التى بادلتْنى النّظَرْ،
ورمتنى بأبهى زَهَرْ
أطلقت فى حناياى سربَ فَرحْ
ومواسمَ تمتدّ فى الرّوح قوسَ قُزَحْ. . .
سوف أذكر أنّ التى صادفتنى بعد انتصافِ الممرّ،
وانعطاف العُمُرْ

لم تكن قدْ دَرَتْ
أنّ بابىّ برغم الّرتاجْ
ضربْته بروقُ الهوى فانفتحْ. . .
لا ، ولا قَدَّرَتْ أنّ قلبىَ بيتُ زجاجْ
حرّكتْه رياحُ ابتهاجى
فهوى، وانكسرْ
واستباحَ الأسىَ موعداً لم يُتَحْ. . .
لا ، ولا أنّ شيئاً خفيًّا
كان فيها، وفيُّ،
قد بكىَ، فَافْتُضِحْ. . .

المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجدى حسنين

هكذا يبدو..

جلس واضعًا أوراقه على ركبتيه، يخفى بها فعلته ساعة الصباح، كانت تسترق النظر وتترقب لون عينيه، وعند المحطة الأخيرة ربتت على كتفه وقالت: هكذا يبدو الأمر فى المرة الأولى.

هو الانسحاق وفوران الدم فى الجسد، وعشة المسامات ولذة الإثم والتماسك، المصالحة التى تمناها بلا مجاملة بين الأمان والسقوط، أكان عليه التمادى حتى يكتشف إحمرار الوجنتين؟.. هكذا تساءل، والمؤكد أنه كان يتهيأ منذ زمن لهذا الفوران، ورغم إدراكه التام بمجيئه، لم يتصور أنه سيأتى بهذه السهولة واليسر، الأغرب هو محاولته الانسحاب، والاعتذار عن عدم القدرة على التكملة، والخوف من الاستمرار، ولكن الشبق الطافح من عيونها، أكد له - بعيدًا عن معايير الصواب والخطأ - أنه الانسحاق الذى يريده.

هى التى دعته إلى قطار الثامنة والثلث حتى اعتاد عليه، وأمسى واحدًا من ركابه الأفندية، طقس يومى تشوبه آلية أحيانا، ويشتاق إلىصبيحة الأجازات الطويلة، أما محاضرات الصباح الباكر، فكان يخرجها من جدوله، ليقف جوارها، وعندما لاحظ الكثيرون انضباطه على قطار الثامنة والثلث، اكتفى بأن يعلن فى زهو إنها تعينه على تفريغ ضغوطه، بل لم يهتم باعترافها له بعد ذلك، أنها كانت تقصده دون الآخرين، يوم أن نادت عليه كى يرفع على رأسها حمل الكرات والجرجير والبقدونس، ولما مال على الحمل حمله وحده، شمت رائحة عرقه وعافيته، وكشف عن صدرها، فلمح انتفاضة النهدين، وانغرست فى جسده إبر، دغدغت الكيان كله.

آخر قصة كتبها الراحل مجدى حسنين الذى اختطفه الموت وهو فى ريعان الشباب

فى البداية اكتفت بالحكى عن قراريط الأرض الخمسة التى يملكها أبوها، والبطون التى تؤكلها، وطلاقها بسبب عقمها، وإصفرار القمر الدائم فى سماء الدار، وأكوام الجرجير والكرات التى ترصها فى حزم صغيرة كالهزائم، وأمنياتها المكتومة، وأن تحتضن الكراسات مثل الفتيات على رصيف المحطة، وأن تدخل المدرسة والجامعة والسينما.

استمرات إنصاته، ودفعها صمته للوقوف أمامه، والاحتكاك به مع أقل هزة للقطار، وأن تلتصق به، وإذا أراد أحد المرور بينهما، أفسحت له طريقًا دونما الافتراق عنه، وعندما دعاها لدخول السينما أجلتها للغد، كى تأتى بحمل خفيف تبيعه سريعًا فى شوارع القاهرة، وترتدى جلبابًا وشبشبا جديدين.

حاول الهروب كثيرًا، وفى كل مرة كانت تلف عليه عربات القطار، وتهمس فى أذنه: سأصرخ وأفضحك فى القطار كله، وعندما فكر فى الخروج مبكرًا، والتزاحم فى غير قطار الأفندية، وجدها فى انتظاره، فنسى.

هى المبادرة دومًا.. فوجئ بها ذات صباح تحشر صوتها فى سرته، لم يجد بدًا من التمادى ، بعدما اكتشف بين نفسه أسباب تمسكه بها، وفى الصباح المزدحم كانت تشق جيب جلبابها، وتلقى بطرف طرحتها عليهما، وتمسك به جيدًا حتى لا يهرب أو يخاف، وفى صباح آخر كانت تحبسه فى دورة مياه القطار، وتغلق الباب عليهما جيدًا، لاتفتحه إلا بعد هروب الأقدام، وفى كل مرة كانت ملامح وجهها تتغير فى جراءة بالغة، وفى كل مرة كان يسألها: هل ستأتين غدًا؟.. فترد برقة مدربة: كل يوم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل الساعات مضبوطة، ولعبتها عمق ماتخبئه الأيام، دفعته أساليبها التى لم يعهدها من قبل، إلى إسقاط كل الاستثناءات، والتخلى عن أصحاب المحطات القصيرة فى حياته، والتفرغ لها، أوصلته إلى محطة النهاية، وأخذت بيده إلى مايريده من أفعال وإن شابها الضعف والاختلال، لكن الرضا عن هذه المعادلة، جعله يشعر بالراحة، وأن ينام بلا قلق أو كوابيس.

فى أيام الحزن وكانت تلمح عينيه تخترقان صفوف الركاب، تتجهان إلى تلك الفتاة، تحتضن كراساتها فى حنان، تمنت لو نظر إليها نظرة مثلها، أن تقول عيناه ماتقوله لصاحبه الكراسات، كل ماتخشاه أن يراها بنفس عيون الآخرين، مجرد بائعة، وأن تستيقظ يومًا فلاتجده وراء ظهرها، فتهوى فى بئر جوعها، يربكها السؤال عن نفسها وموقعها فى حياته، ماتفعله صاحبة الكراسات لتبهره كل هذا الإبهار، تلتصق به أكثر، ربما ألهبته الحمم ونطقت دقات قلبه باسمها. وبدا لها بعد حين أنه نسى سؤاله اليومى، فذابت رقتها، واحتفظت بذهنها المدرب كى تبقيه جوارها أطول فترة ممكنة.

غلبتها الحيرة لما طال غيابه، تقلب كل يوم أوراق الخضرة بين ضياعه وآثامها ويتأكد لها ألا جدوى من التماسك، نيصيبها الذبول، يتبلل وجهها بالدمع كل صباح، وتطحن عجلات القطار أحلامها فى التمنى، وتستعيد ترتيب الأحداث

فتخترقها نفس الوخزات تسرى فى الجسد كله، وتتوه آهاتها مع صفير القطاراتا الراحلة، ويتحول فوران الماضى القريب إلى بقعة جامدة من الدماء الداكنة، فتنسحب فى هدوء بعيدًا عن أعين الأفندية، غير عائبة بآثام، لاتسمع إلا دقات قلبها تناديه.

لمحته قادمًا فى أول الرصيف، تهللت مساماتها، رفع على رأسها الحمل فى صمت وكراساته تحت إبطه، همست فى أذنه باشياء.. لم يرد عليها، آثرت الجلوس على أرض القطار جوار حملها، وبعد مافرغ القطار فى محطة مصر من ركابه، أخذته فى أحضانها هناك، فى طرقة العربة الأخيرة بين المقاعد، خشى أن يلمحها أحد، لكنها أكدت أن عمال المناورة لا يأتون قبل الثانية عشرة، دفعته ارتعاشاته وجوع فورانها إلى الاحتماء، لم يفق إلا وحذاء ملطخ بالشحم والزيوت فوق رقبته، وقنديل المناورة العتيق يسحبها من تحته فى يسر إلى رصيف آخر، طفح الدم من رأسه، ولم يسعفه إلا الصمت، عندما سمع على البعد تأوهات استسلامها، فمشى مهددًا.

فى الصباح كان قد قرر هجر القطارات كلها، لمحها تنادى أحدهم أن يرفع على رأسها حمل الكرات والجرجير والبقدونس، وبطرف إصبعها وجدها تزيح طرحتها وتكشف عن صدرها، وإبر تنغرس فى الجسد، فتدغدغ الكيان كله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدولة وضرورة التنظيم الاجتماعى عند ابن خلدون

إسماعيل زروني *

* أستاذ الفلسفة بجامعة قسنطينة - الجزائر

كانت مسألة الدولة وأهميتها فى التنظيم الاجتماعى من أهم المسائل التى تطرق إليها الفكر الإنسانى خصوصاً فى الفكر اليونانى وتبعه الفكر الإسلامى، الذى يعد **ابن خلدون** أحد أقطابه، فقد تأمل كثيراً فى أحوال المجتمع العربى الإسلامى وتغير حياته الاجتماعية والسياسية على مر العصور، ومكنه ذلك من استنتاج قوانين كثيرة يشكل البعض منها أهمية كبرى، ولذلك سنحاول فى هذا الموضوع تبيان إسهاماته التى تميز بها عن غيره سواء من المفكرين المسلمين أو غيرهم، رغم تأثره بالكثير منهم (١)، وخاصة بما تردد على ألسنة الحكماء الذين سبقوه من خلال مقولتهم المشهورة «الإنسان مدنى بالطبع» (٢).

أولاً: ضرورة الحياة وضرورة الدولة:

إن اجتماعية الإنسان السياسية ضرورة طبيعية تفرضها ضرورات حياة الإنسان، وهذه الاجتماعية هى التى تشكل مجموعة القيم والقواعد والاتجاهات العامة التى يتخذها أفراد المجتمع لتنظيم شئونهم الخاصة والعامة، وهذه هى التى تستوجب من الإنسان التعاون مع غيره من بنى جنسه لتحقيق تلك الضرورات، ولايتم ذلك إلا فى إطار الدولة، وفى هذا الصدد يقول **ابن خلدون**: «الإنسان مدنى بالطبع أى لابد له من الاجتماع الذى هو البدنية [...] وهو معنى العمران، وبيانه، أن الله سبحانه خلق الإنسان وركبه على صورة لايصح حياتها وبقاؤها، إلا بالغذاء وهداه إلى التماسك بفطرته، وبما ركب فيه من القدرة على تحصيله، إلا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة على تحصيل حاجاته من ذلك الغذاء، [...]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلا بد من اجتماع القدرة الكثيرة من البشر أبناء جنسه ليحصل القوة له ولهم» (٣).

يتضح من هذا النص أن اجتماعية الإنسان السياسية تهدف إلى تحقيق حاجاته البيولوجية المتمثلة في الغذاء، والتي لا يستطيع تحقيقها منفرداً، وهي ضرورية لحياة الإنسان، فلا يمكن أن يستمر ويبقى بدون تحقيقها، وهذا ما يتطلب منه التعاون والتفاعل والتبادل وتقسيم المهام والوظائف لتحقيق هذه الحاجات، وإذا اعتبرنا مع ابن خلدون أن هذا هو سبب الاجتماع السياسي للبشر، فمعنى ذلك أن حياته السياسية المجسدة في الدولة هي عبارة عن عارض سياسي ناتج عن الخصائص الحيوانية والظروف الطبيعية، وما حصل من الخيرات في البدء (٤) غير أن واقع الحياة الاجتماعيةوالسياسية ومظاهرها مخالفة لذلك لأنها لا تسير بصورة اعتباطية، وإنما هي تسير حسب طبائع معينة وسنن محددة لا تحيد عنها(٥) يبنيها الإنسان لذاته لكي يطور بها جميع مظاهر حياته، ويسعى دائماً إلى معرفة هذه السنن والقوانين، وهذا ما صرح به ابن خلدون نفسه حين قال: «من خواص النفوس البشرية التشوق إلى عواقب أمورهم، وعلم ما سيحدث لهم من حياة وموت وخير وشر، سيما الحوادث العامة كمعرفة ما بقي من الدنيا، ومعرفة مدد الدول وبقائها، فالتطلع إلى هذا طبيعة للبشر مجبولون عليها» (٦).

وهنا يتجاوز ابن خلدون الحاجات البيولوجية، وبالتالي يخرج من النفق الأول الذي رسمه للوجود الإنساني، حيث أنه يربط الاجتماع الإنساني بالعمران الذي كان محور فكره، فتحقق الاجتماع معناه تجسيد العمران الإنساني، وهنا تصبح العلاقة جوهرية بين الاجتماع الإنساني وعلم العمران، الذي هو صفة إنسانية، والذي يقول ابن خلدون بشأنه إنه علم مستنبط النشأة لم يصل إليه أحد من الخليقة، ذلك أنه: «خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال : مثل التوحش، والتأنس، والعصبيات، وأصناف التغلبات للبشر على بعضهم بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم، وسائر مايحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال» (٧).

فالاجتماع الإنساني عندئذ لا يتحقق إلا في ظل علم العمران، وهو أساس تنظيمه وتنظيم ما يتبعه من مهام وأعمال، لأن الاجتماع البشري حتى وإن كان طبيعياً، فهو غير قادر على تنظيم ذاته، ولذلك لابد من علم ينظمه ويوجهه، وذلك هو علم العمران، وهنا تتضح العبقرية الخلدونية في إدراك العلاقات السببية في عناصر الوجود، وكيفية تناسقها وترابطها، فهو لايدرك العناصر متصلة كما فعل أسلافه من المسلمين من قبل، وإنما يربطها بعوامل وأسباب هي ضرورة وجودها واستمرارها، وهذه عناصر جديدة في الفكر الخلدوني.

وابن خلدون لايتوقف عند هذا الحد فحسب، بل أضاف أشياء أخرى جديدة إلى الاجتماع البشري- من حيث الهدف والوظيفة والحركة والصيرورة- عن السابقين عنه؛ لأن تفكيره لم يتخذ فقط من الكتب، بل أيضاً من ممارساته السياسية المختلفة والمتقلبة، التي حاول من خلالها تبيان البنى الاجتماعية للمغرب العربي، ومن هنا فهو جدير بتفسير التقلب السياسي الذي اختبره (٨).

ويضيف ابن خلدون هنا إلى أن سبب الاجتماع البشرى لايعود إلى حاجة الإنسان لغيره فى تحقيق الغذاء باعتباره من أهم حيويات الوجود فحسب، وإنما هو محتاج إلى غيره من البشر لأنه مهدد فى هذه الحياة فى البقاء أو الاستمرار، وهذا التهديد قد يأتيه من أبناء جنسه أو المحيط المتواجد فيه، وهذا الوضع يتطلب المدافعة التى لا تحقق إلا باجتماعه مع غيره من أبناء جنسه، حيث يقول ابن خلدون: « وكذلك يحتاج كل واحد منهم أيضاً فى الدفاع عن نفسه إلى الاستعانة بأبناء جنسه » (٩)، لأن الإنسان خلق ضعيفاً فى بنيته وتركيبته الجسمانية، إذا ما قورن بالكائنات الحية الأخرى، غير أن الله عوض ضعف الإنسان بالعقل واليد، اليد للصنعة والعقل للتفكير، وهذا الدفاع يتطلب آلات ووسائل لمواجهة العدو، وهذه الأدوات والآلات والوسائل لايستطيع صناعتها بمفرده، لذلك فهو محتاج إلى بنى جنسه، وهذا الاحتياج سيؤدى بهم إلى الاجتماع بعضهم مع بعض.

ثانيا: الدولة واستمرارية النوع الإنسانى:

تبين فيما سبق أن الاجتماع السياسى من وجهة نظر ابن خلدون يكون نتيجة سببين رئيسيين، هما الضرورة البيولوجية الاقتصادية والضرورة الدفاعية الأمنية، اللذان يدفعان الإنسان إلى الاستئناس والتجمع من أجل المحافظة على البقاء والاستمرار.

وهذا التأكيد من ابن خلدون على هذين المبدأين، ليس معناه أن وجهته وجهة مادية، كما تدعى بعض الدراسات الإيديولوجية (١٠) التى حاولت توجيهه إلى وجهة لم يكن يهدف إليها، وتقويله ما لم يحتمل، لأن ابن خلدون يخلص من أفكاره إلى أن الهدف من هذا الاجتماع الإنسانى كله هو تجسيد للغاية التى خلق من أجلها الإنسان، وهى استخلافه فى الأرض لتعميرها.

هذا هو أساس العمران الخلدونى الذى يصبح فى علاقة جوهرية وقانونية، بينه وبين الاجتماع البشرى أو الإنسانى الذى ينتظم فى صورة مدنية أو سياسية تشكل ما يعرف بالمجتمع المدنى المتكامل الذى تبلغ فيه الدولة التى تتجاوز فيها الحاجات البيولوجية إلى البناء المعرفى النظرى (١١) الذى تتولد عنه جميع العلوم النظرية، التى هى أسمى مراحل الكينونة الإنسانية، فإذا انقرضت الدولة فى مجتمع ما تراجعت فيه الصور الحضارية التى تعبر عن الماهية الإنسانية، ولكن هذا التفاعل الإنسانى فى ظل الدولة لا يتم فى كل الحالات فى إطار إنسانى أخلاقى، وإنما قد تتبعه أفعال وأعمال لا أخلاقية تؤدى إلى التنازع والتقاتل والتناحر بين أفراد المجتمع. لما فى طبائع البشر من صور حيوانية، وهذا التنازع والتقاتل مبعثه روح الطموح والظلم والعدوان المتأصل فى طبيعة الإنسان، وهذا ما يؤدى بالضرورةمن أجل الحفاظ على الاجتماع الإنسانى، إلى ضرورة وجود وازع يدفع بعضهم عن بعض « لما فى طباعهم الحيوانية من العدوان والظلم، وليست آلة السلاح التى جعلت دافعة لعدوان الحيوانات العجم عنهم كافية فى دفع العدوان عنهم، لأنها موجودة لجميعهم، فلابد من شئ آخر يدفع عدوان بعضهم عن بعض، فيكون ذلك الوازع واحدا منهم، يكون له عليهم الغلبة والسلطان واليد القاهرة، حتى لا يصل أحد إلى غيره بعدوان»(١٢).

إننا إذا تفحصنا نصوص ابن خلدون سواء فى هذا النص أو غيره من النصوص يمكننا القول إن الرجل كان يهدف فى مسعاه الفكرى لا إلى تبيان الظواهر والعوامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشكلة لحياتنا الإنسانية فحسب، وإنما كان يهدف إلى وضعنا أمام ما يحيط بنا وما يشكل هويتنا ووجودنا لكى نقف عليه من جهة، ومن جهة أخرى نحاول تكييفه مع حياتنا الإنسانية المتميزة، إنه يعطينا الأداة المتضمنة فى ذاتها الوسيلة التى تحافظ بواسطتها على الدولة التى هى مصدر إنسانية الإنسان كما هى مصدر عمرانه وحضارته، إنها هى فاعلية الإنسان فى التاريخ، أو هى التاريخ الذى يضمن استمرارية الإنسان.

إن فاعلية الإنسان من هذا التطور لا يمكن أن تتوقف عند حد ولا يمكن أن تؤثر على وجود الدولة التى تمارس فيها هذه الفاعلية أوبعبارة أخرى أن ما كان ابن خلدون يعتبره الحد النهائى للدولة عندما تصل هذه الفاعلية إلى حدها الأقصى «الحضارة» أى زوالها، إن هذا من وجهة نظرنا لا يرتبط بقانون سببى كالقانون الطبيعى البيولوجى(١٣) وإنما يرتبط بالممارسة الإنسانية ذاتها المتمثلة فى مجموعة القيم الأخلاقية المشكلة للحياة فهى وحدها المسئولة عن الاستمرارية والوجود، وعن الزوال والاندثار، إذ قد تصل أمة ما إلى قمة الحضارة ولكنها تدوم وتستمر إذا عرفت كيف تكيف قيمها الأخلاقية مع متطلبات الحياة، وما الحضارات المعاصرة إلا أكبر شاهد على ذلك.

ثالثا: الدولة وضرورة التنظيم الاجتماعى:

إن مسألة التنظيم الاجتماعى ضرورية للمحافظة على استمرار النوع الإنسانى، لأن ترابط الفرد بالجماعة له جانبان، جانب إيجابى والآخر سلبى. فالإيجابى يتمثل فى التعاون والتآخى والتآلف، أما السلبى فيتمثل فى الظلم والعدوان بعضهم على بعض، وهذا ما عبر عنه عبد الله شريط بقوله: « فإن الوجه المشرق من ترابط الفرد بالجماعة، ليس هو وحده طابع العلاقة الوحيدة بينهما، وإنما هناك وجه آخر ملازم له هو التشاجر والخصام، فالتعاون والمشاجرة، والتعارف والمنافرة، والمؤالفة والعدواة، والحرب والسلم توجد بينهما علاقات جدلية حتمية يتولد بعضها عن بعضها الآخر » (١٤).

وكان **ابن خلدون** قد أدرك هذه الإشكالية وهذا المأزق، والتناقض بين اجتماعية الإنسان من جهة والطابع العدوانى المتأصل فيه من جهة أخرى، وأكد على ضرورة وجود وازع لهذا الاجتماع يدفع فيه عدوان البشر بعضهم عن بعض، حيث قال « إن هذا الاجتماع إذا حصل للبشر [...] فلابد من وازع يدفع بعضهم عن بعض لما فى طباعهم الحيوانية من العدوان والظلم »(١٥).

ولهذا يصبح وجود الوازع «الملك» ضرورى للوجود السياسى للبشر ويميز **ابن خلدون** بين نوعين من الوازع، وازع ذاتى يتمثل فى الضمير أو الحس الأخلاقى، ووازع موضوعى خارجى يدفع العدوان ويوقفه، ولا يمكن أن يكون الخارجى هو وسيلة السلاح، لأن ذلك فى متناول الجميع وبإمكانهم استخدامه، ولهذا لايمكن أن يكون السلاح هو وازع البشر، وإنما يجب أن يكون فرد منهم يكون له عليهم الغلبة والسلطان وتصبح العلاقة الناتجة عن جدلية هذا الاجتماع، وعن هذا الوازع هى علاقة إنسانية، أى أنها لا تحدث إلا للبشر، وأن الملك «الدولة» لايمكن أن يكون إلا لهم وبهم، واعتبارا لذلك عد الملك عند **ابن خلدون**. ظاهرة إنسانية اختص بهاالإنسان لا يشاركه فيها جنس آخر من المخلوقات (١٦)، من ثم فإن الوازع أو الملك أو السلطة كما يقول سبنسر: « ظاهرة استدعتها ضرورة التنظيم، فليست هى الضرورة، بل الضرورى هو التنظيم »(١٧).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هنا تبدو فكرة الوازع أو السلطة أو الدولة عند **ابن خلدون** كضرورة طبيعية اقتضها اجتماعية الإنسان السياسية، وهي عنده ليست ظاهرة طارئة، بل هي طبيعية، طبيعية الاجتماع السياسي للبشر، وإذا لم يتحقق الوازع أو الدولة فإن الاجتماع يصبح في حالة من الفوضى والهرج والمرج، وهذه الفوضى تؤدي إلى فناء النوع الإنساني، وعليه فإن مبحثه بالنسبة للاجتماع البشري لم يكن مبحثاً مثالياً ولا نظرياً، يتعلق بآليات المجتمع الذي كان ميدانا لبحثه، يريد منه فقط معرفة المجتمع (١٨)، كأساس لتحقيق المحبة بين الأفراد كما قال أفلاطون (١٩). وإنما كان يعتبر المجتمع وظواهره خاضعاً إلى حتمية ثابتة ومطردة كالقوانين التي تخضع لها ظواهر الطبيعة والرياضة (٢٠).

وبناء على ذلك أكد ضرورة وجود الدولة للاجتماع السياسي للبشر، ولكن ما هي الدولة التي يقصدها **ابن خلدون**؟ إنها الدولة التي تحكم حكماً جيداً، وتكون ذات حكم متواضع يوفر لها الحياة المستقرة المترفة التي تزدهر فيها الإبداعات الإنسانية (٢١). لأن المجتمع الإنساني الفاضل أو الأمثل بالنسبة **لابن خلدون** هو ذلك التجمع الذي يكون محدودا بحدود معينة، تتناسب مع عدد أفراد العصبية، وعلى ضوء التناسب تتحقق الدولة القوية أو المثالية التي تضمن أهداف التجمع السياسي للبشر، حيث يقول **ابن خلدون**: « والسبب في ذلك أن عصابة الدولة وقومها القائمين بها الممهدين لها لابد من توزيعهم حصصاً على الممالك والثغور [...] فإذا توزعت العصائب كلها على الثغور والممالك، فلابد من نفاذ عددها، وقد بلغت الممالك حينئذ إلى حد يكون ثغراً للدولة وتخماً لوطنها [...] فإن تكلفت الدولة بعد ذلك زيادة على ما بيدها بقى دون حامية [...] ويعود وبال ذلك على الدولة »(٢٢).

ونموذج المجتمع الأمثل المقصود هنا ما هو إلا عملية افتراضية، إذ في الحقيقة كما يقول **محمد عبد المنعم نور**– لا يوجد عادة في الواقع هذا المجتمع، وإنما يكون وصفنا وحكمنا على الصفة الغالبة التي تكون بين طرفي نقيضين (٢٣).

وعلى هذا فإن الدولة بهذا المعنى المثالي لاتعني أنها دولة متميزة في التاريخ لجماعة بشرية معينة تكون لها حق الغلبة والسيطرة على باقي المجتمعات الأخرى كما كان يدعو إلى ذلك **ارسطو** الذي سبق **ابن خلدون** في هذا التحديد المتناسب بين قوة الدولة وعدد سكانها، وإنما دولته هي كل دولة غير محددة لا في الزمان ولا في المكان، الدولة التي تكون الهدف الأمثل للمجتمع السياسي، وعلى هذا فلا يمكن اعتبارها وليدة الظروف الاقتصادية وحدها كما يذهب إلى ذلك **عبد القادر جغلول** الذي يرى أن الحالة الاقتصادية وحدها هي التي تشترط الحالة السياسية والحالة الثقافية (٢٤)، بل إننا نقول اعتماداً على ماذهب إليه **ابو يعرب المرزوقي**، إن تشكيل الشخصية الفردية والجماعية يكون فيها العامل الحيوي أفعل العوامل، ثم يكون العامل الطبيعي، فالعامل الثقافي، ثم ينقلب فيصبح العامل الثقافي العامل المحدد لمجال التبادل الحيوي والاقتصادي، والعامل السياسي هو دائماً حيوي أو اقتصادي، أو ثقافي بحسب الظروف التي منها (٢٥)، لأنه لا اجتماع بدون المتواجد الحي، والمتواجد الطبيعي والمتواجد الثقافي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالإنسان يعيش داخل شبكة من المبادلات المادية والثقافية والوجدانية بواسطة علاقات تجارية وخيرية إعلامية وتبعية، وبواسطة توزيع العمل، وإنجاز الشعائر (٢٦)وعليه فإن اجتماعية الإنسان السياسية حدثت بصورة طبيعية لا اصطناعية– كما تذهب بعض الاتجاهات الغربية– وأن هذه الحياة السياسية تمثل مرحلة راقية من حياة إنسان ميزته عن باقى الكائنات والمخلوقات الأخرى.

فالاجتماع السياسى عندئذ الذى تحققه الدولة يهدف من وجهة نظر **ابن خلدون** وككثير من المفكرين العرب المسلمين إلى تحقيق هدفين أساسين فى هذه الحياة، هدف يتعلق بتحقيق متطلبات المجتمع الحياتية فى تعاونه مع غيره، وهدف أخروى يتمثل فى العمل من أجل الدار الباقية، ولا يعنى ذلك أن الاجتماع السياسى للبشر هو اجتماع دينى شرعه الله لعباده بإدراك بشرى، وإنما هو كذلك حتى وان انعدم إدراك البشرية له، لأنه من وجهة نظره خاص بكل المجتمعات الإنسانية سواء تلك التى لها دين تعتقده، أم تلك التى لا تؤمن بدين معين، لأنه كما يقول إن من يريدون إثبات النبوة إثباتاً عقلياً يهدفون إلى التأكيد على دور الدين فى قيام الدول وهذا غير صحيح فى التاريخ الإنسانى لأن: « أهل الكتاب قليلون بالنسبة إلى المجوس الذين ليس لهم كتاب فإنهم اكثر أهل العالم، ومع ذلك فقد كانت لهم الدول والآثار فضلاً عن الحياة» (٢٧)وبذلك فإن **ابن خلدون** لاينظر إلى الاجتماع السياسى للبشر بمنظور دينى فحسب، بل نظر إليه بمنظور واقعى ميدانى تصى حقائقه بما حدث من إجتماعات سياسية واقعية للبشرية قاطبة دينية أم غير دينية.

ويكون **ابن خلدون** بناء على ما تقدم قد فصل بين الدينى والاجتماعى (٢٨) أى إمكانية قيام الاجتماع الإنسانى من غير شرع، إلا أنه يستثنى من ذلك المجتمع العربى ويرى استحالة قيامه من غير صبغة دينية (٢٩)، والسبب فى ذلك أن العرب لخلق التوحش الذى فى طبيعتهم اصعب الأمم إنقياداً بعضهم لبعض (٣٠)، وبالتالى لا يستطيعون تشكيل مجتمعات سياسية معدومة من الاعتقاد الدينى.

وابن خلدون فى نظره للإنسان العربى يشوبه كثير من الإجحاف وإن كان المقصود من ذلك ليس ماتعلق بالدولة وقيامها، وإنما فى موقفه من بنائه الاجتماعى ومن مصادر حياته ذلك أنه عندما يقسم حياته إلى بدوية وحضارية يلاحظ أن فى ذلك تناقض إذ كيف يكون مجتمعاً فى مرحلة من مراحل حياته يعتمد فى حياته وفى معاشه على ذاته وبعد انتقاله إلى مرحلة اخرى يتوقف عن الاعتماد عن ذاته ويصبح كائناً استهلاكياً يعتمد على مايجنيه من غيره بقوة السلاح اى أنه يحيد عن وظيفته الطبيعية المتمثلة فى الفاعلية الإنسانية، ومما قاله بالنسبة للعرب أن: « فى طبيعتهم انتهاب ما فى أيدى الناس، وأن رزقهم فى ظلال رماحهم، وليس عندهم فى أخذ أموال الناس حد ينتهون إليه، بل امتدت أعينهم إلى مال أو متاع أو ماعون انتهبوه» (٣١) ، هل يتحول عندئذ إلى كائن غير إنسانى؟ وهذا تناقض مع مفهوم الإنسانية التى ينتسب إليها **ابن خلدون** ذاته.

هل نجد أنفسنا من موقف **ابن خلدون** هنا من الإنسان العربى ككائن استهلاكى غير منتج فى اقتصاده وفى أسلوب حياته كما يقول **محمد عابد الجابرى** أمام وضع شاذ وغريب؟، وإن كان معنى الشذوذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والغرابة يختلف في مفهومنا عما حدده **الجابري** (٣٢) الذي يميل في آخر الأمر إلى غرابتنا نحن من واقعنا لا إلى غرابة ابن خلدون منا، وهذا يبدو غرابة مضاعفة لأنه يريد أن ينقلنا إلى عصر غير عصرنا وإلى واقع غير واقعنا.

فهذا الحكم الخلدوني على الإنسان العربي ما هو إلا تجربة ذاتية أراد إسقاطها على هذا الإنسان لأنه هو الذي كما يؤكد ذلك **الجابري** قريباً من حياة الحضارة التي عاش مظاهرها في قصور الأمراء والملوك، واحتك احتكاكاً مباشراً بالجماعات الارستقراطية التي كانت تعيش في العواصم عيشة طفيلية تستهلك ولا تنتج تبتلع ولا تعمل، شغلها الشاغل الحفاظ على مستوى عيشها بالتقرب للحكام تارة، وبالتآمر عليهم تارة أخرى (٣٣) هل هذا النموذج من البشر هو الذي يمثل الإنسان العربي الذي يتحدث عنه **ابن خلدون**؟ إنه لا يمثل إلا النماذج التي ذكرها **الجابري**، وعلى هذا فإن التناقض الذي يوجد بين البدواة والحضارة لا يمثل تناقضاً على مستوى الممارسة الثقافية كما تذهب بعض الدراسات(٣٤)، وإنما هي تناقضات تدخل في صميم الهوية الوجودية للإنسان ذاته.

الهوامش:

(١) ahmed abd essalem ibn khaldoun presse universitaire de frans 1983 p20

(٢) ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨١،ج١،ص ٧٧.

(٣) المصدر نفسه، نفس الصفحة.

(٤) أبويعرب المرزوقي، الاجتماع النظري الخلدوني، والتاريخ العربي المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨٣م، ص، ٧٣ ويذهب ابو يعرب المرزوقي إلى ان هذه الخصائص الحيوانية والثروة والخبرة، تؤدي بفعل الزمان إلى تراث مشترك يوحد هذه الفصيلة ثقافياً، وإلى ثروة مشتركة توحدها اقتصادياً، ثم إلى سمات حيوية مشتركة توحدها حيوياً، فيتكون بذلك القوم والثروة والتراث.

(٥) عبد العزيز عزت، تطور المجتمع البشري عند ابن خلدون في ضوء البحوث الإجتماعية الحديثة، اعمال مهرجان ابن خلدون، المنعقد بالقاهرة من ٢إلى ٦ يناير ١٩٦٢م، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، مصر، ١٩٦٢م.

(٦) ابن خلدون، المصدر السابق، ص ٣٩٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ٨٣٩٨

(٨) عبدالقادر جغلول، الإشكاليات التاريخية في علم الاجتماع السياسي عند ابن خلدون، ترجمة فيصل عباس، دار الحداثة، بيروت لبنان، ١٩٨٠م. ص ٢٤.

(٩) ابن خلدون، المصدر السابق، ص٧٧.

(١٠) ذلك ما ذهب إليه غاستون بوتول في دراسته لابن خلدون.

(١١) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط٥ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٨٦م،ص ٢٩.

(١٢) ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص ٧٨ ، ٧٩.

(١٣) عبدالله شريط، الفكر الأخلاقى عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٨٧.

(١٤) عبد العزيز عزت، تطور المجتمع البشرى عند ابن خلدون فى ضوء البحوث الإجتماعية الحديثة، ص ٦٣.

(١٥) ابن خلدون، المصدر السابق، ص٧٨.

(١٦) أحمد عبد السلام، دراسات فى مصطلح السياسة عند العرب، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٨٥م، ص ٤٦.

(١٧) عبدالله شريط، المرجع السابق، ص٢٩٣.

(١٨) عبد القادر جغلول، المرجع السابق، ص ٤٦

(١٩) platon le banquet idees Gallimard France 1973 p73

(٢٠) على عبد الواحد وافى، ابن خلدون أول مؤسس لعلم الاجتماع، أعمال مهرجان ابن خلدون، ص6 ٦٦.

(٢١) تشارلز باتر وورث، الدولة والسلطة فى الفكر السياسى العربى، فى الأمة والدولة والإندماج فى الوطن العربى، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ماى١٩٨٩ م، ج١، ص ٩١.

(٢٢) ابن خلدون، المصدر السابق، ص ٧٣ ، ٧٤.

(٢٣) محمد عبد المنعم نور، ابن خلدون كمفكر اجتماعى عربى، أعمال مهرجان ابن خلدون بالقاهرة، ص ١٠٤.

(٢٤) عبد القادر جغلول، المرجع السابق، ص ٥٥.

(٢٥) أبويعرب المرزوقى، المرجع السابق، ص ٧٣، ٧٤.

(٢٦) محمد عزيز الحبابى، ابن خلدون معاصراً، ترجمة فاطمة الجامعى الحبابى، دار الحداثة للطباعة، بيروت لبنان ط١ ١٩٨٥م، ص ١٥٦.

(٢٧) ابن خلدون، المقدمة، ج١، ص ٧٩.

(٢٨) مارسيل غوشيه، أصل العنف والدولة، تعريب وتقديم على حرب، دار الحداثة للطباعة، بيروت، لبنان ١٩٨٥م، ص ١٥٦.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ١٣٩.

(٣٠) ابن خلدون، المصدر السابق، ص ١٩٩.

(٣١) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

(٣٢) يرى محمد عابد الجابرى أن ابن خلدون عندما حلل البنية الفوقية للدولة كان تحليله تحليلاً واقعياً مشخصاً، بينما تحليلنا مصطنع وخارج عن واقعنا، لذلك فهو أقرب منا إلى أنفسنا وإلى واقعنا. محمد عابد الجابرى، نحن والتراث، ص٣٢٦.

(٣٣) محمد عابد الجابرى، فكر ابن خلدون، العصبية والدولة، معالم نظرية خلدونية فى التاريخ الإسلامى، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٢م، ص ٨٧.

(٣٤) المنصف وناس، المنظمة الإصطلاحية الخلدونية مقاربة نظرية للمصطلح عند ابن خلدون مجلة المستقبل العربى، يصدرها مكتب دراسات القومية العربية، لبنان، العدد ١٠٣، سنة ١٩٨٧م، ص ٤٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب اليهودى... أم الأدب العبرى

أيمن رفعت

مصطلح (الأدب العبرى) هو أقدم المصطلحات التى أطلقت على الآداب التى أنتجتها الجماعات اليهودية المختلفة، وكلمة عبرى صفة تشير إلى أحد شعوب الجنس السامى، كما تشير إلى إحدى اللغات السامية، وإذا تعاملنا مع مصطلح (الأدب العبرى) على أساس أن صفة (العبرى) تدل على أحد شعوب الجنس السامى، فسوف نكتشف أنه يستند إلى معيار قومى لتصنيف الآداب، وأنه يشير إلى ذلك الأدب الذى يستلهم أهم السمات التى تميز الشعب العبرى القديم، وهى: تمجيد القوة البدنية والارتباط بالصحراء، وما يستتبع ذلك من قيم البداوة والصراع، والتنقل والترحال، واللامبالاة والبرود العاطفى، والعدوانية والإحساس بالافتقاد إلى الجذرية.

والأدب الذى يستلهم تلك السمات ليس أدبا يهوديا لأنه تمرد على اليهودية منذ ظهوره، عندما هاجمت حركة الهسكالاه[1] (التنوير اليهودى) الشخصية اليهودية الجيتوية[2] التى تؤمن بالخرافات وتتسم بالخنوع والعزلة، ودعت إلى خلق جيل يهودى جديد قادر على المشاركة فى بناء المجتمع الأوروبى العلمانى، فى الوقت نفسه الذى يحتفظ بتميزه الثقافى. وكان اتصاف هذا الجيل بالسمات العبرية هو الطريقة التى تستطيع حل التناقض بين اللاندماج واللانفصال، فبدأ الأدباء يكتبون باللغة العبرية (رغم أنها كانت لغة ميتة آنذاك) ينتقدون الواقع البشع للحياة اليهودية فى الجيتو، ويعودون إلى التاريخ القديم لبعث الشخصيات التى تتجلى فيها السمات العبرية، مثل الروائى الروسى «إبراهام مابو» (١٨٠٨: ١٨٦٧) الذى تدور أحداث روايته (محبة صهيون) (١٨٥٣) فى عصر الملك داود.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد نما هذا الأدب فى ظل الاتجاه القومى (الذى بلورته الصهيونية). فالصهيونية أيديولوجيا علمانية؛ لذا فقد شاركت فى الهجوم على يهود الدياسبورا[3] (الشتات)، كما أنها تعود - فى جذورها - إلى الفكر النيتشوى؛ لذلك تبنت تلك السمات العبرية بعد أن حولتها من كونها مجرد ثقافة مميزة لتصبح عنصرا قوميا، ولذلك - أيضا - رفع الفيلسوف الصهيونى «أشير جينزبرج» (يلقب بأحدهاعم أى واحد من الشعب) (١٨٥٦: ١٩٢٧) شعار «آخر يهودى وأول عبرى» الذى عبرت عنه قصيدة (أمام تمثال أبولو) للشاعر «شاؤول تشر نجوفسكى» (١٨٧٥: ١٩٤٣):

روحى الأرضية الحية

التى تكره القسوة الأزلية للموت

سوف تحطم الآن أغلال الروح (١٤٣:٣).

لقد استخدم الشاعر كلمة واحدة (روح) مرتين، فى استخدامها الأول مضافة إلى الشاعر وموصوفة بالأرض، لكنها فى الاستخدام الثانى معرفة بأداة التعريف. وهكذا نجد أنفسنا بإزاء روح الشاعر الأرضية المضادة لروح معينة؛ إذ تشرع فى تحطيمها ، فروح الأرض - عند الشاعر - تسعى لتحقيق الحياة وعصر إمكانياتها بكل قوة، وهى بهذا تنفذ هدف الله فى خلق البشر وتمييز بنى اسرائيل عنهم . يقول الشاعر

أمامك أنحنى يا قوة الحياة وجمالها

أنحنى أمام الشباب الذى كالعاصفة

تخيف أولئك الذابلين الجافين وتطردهم

والذين حاولوا القبض على حياة إلهى

ويقيدون بحزامات صلواتهم وأشرطتهم

القادر على كل شىء، إله الصحارى

الذى قاد غزاة أرض كنعان البواسل

(١٤٣:٣).

إن حزام الصلاة إشارة واضحة إلى الحاخامات الذين صاغوا روح السماء (الروح المعينة)التى تقولب فكرة الله (حاولوا القبض على حياة إلهى)، وتفصله عن شعبه، وتفرض على الإنسان محاولة التشبه بهذه الفكرة المقولبة. وهى بذلك تلجم الحسية المفطور عليها الإنسان، وتقيد شعوره بالطبيعة. ومن أجل إحياء هذا الشعور يجب حلول الله (إله الصحارى) فى التاريخ، وذلك بربط الدين بالأمة (وليس العكس)، أى بالعودة إلى عصر العبرانيين (غزاة أرض كنعان) قبل تحولهم من امة نقية صاحبة مملكة إلى مشتتين أصحاب كتاب روحى أصبح سجنا لإرادتهم القومية. يقول الشاعر:

الشعور الحى، بعد انحطاطه عبر الزمن

يفرُّ السجن الذى بناه مئة جيل (١٤٣:٣).

وفى فلسطين تزعم الشاعر «يوناتان راطوش» (١٩٠٨: ١٩٨١) حركة (العبريين الشبان)[4]، ونادى بالانتماء إلى الأمة العبرية التى تتشكل فى فلسطين، وهذه الأمة - فى رأيه - ليست نتيجة لتحقيق أهداف صهيونية، وإنما هى أمة جديدة نشأت فى ظل واقع جديد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مختلف تماما عن الواقع اليهودى التاريخى التقليدى. والانتماء لهذه الأمة يعنى الارتباط البيولوجى بأرض فلسطين والواقع الشرق أوسطى، وباللغة العبرية كلغة أم وليست مجرد لغة ثانية، وكذلك بالثقافة العبرية ودولة إسرائيل كمجتمع إقليمى حضارى مفتوح لكل إنسان (يهودى أو عربى) دون تفرقة من حيث الجنس أو الدين (١٤٣:٢). ومن أجل تحقيق هذا المجتمع لابد من ظروف تفرض على العرب واليهود وحدة المصير، ولذلك يلوذ الروائى الإسرائيلى «عاموس كينان» بالخيال فى روايته (الطريق إلى عين حارود)، حيث يتخيل وقوع انقلاب عسكرى فى إسرائيل، والبطل اليهودى غير متدين.... إنه صاحب ثقافة تاريخية واهتمام بالفن التشكيلى والموسيقى الكلاسيكية، شارك فى قتل العرب وطردهم من فلسطين قبل قيام الدولة، لكنه بعد ذلك أصبح أحد أصحاب الأفكار المعادية للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، ولذلك فإن اسمه مدرج فى القائمة السوداء لقادة الانقلاب، فيهاجمون منزله، لكنه يهرب، ويحاول الذهاب جنوبا إلى عين حارود[٥]، لأنه استمع إلى محطة إذاعة تسمى (صوت عين حارود الحرة) أما البطل العربى فهو (محمود)، شاب فلسطينى أنهى دراسته الجامعية، ويصغر البطل اليهودى بثلاثين عاما، كان والده يعمل فى بيارة لدى أحد اليهود قبل مولده، أما هو فيستعير لنفسه اسما يهوديا كى يقيم علاقات غرامية مع اليهوديات، ويولج لهن من الخلف، وهو - على ما يبدو - هارب من حظر التجول إلى الجنوب، بُعد قليلا عن عين حارود. وكلاهما يحب أرض فلسطين، ويتكلم العبرية. وتهدد الفاشية حياتهما، لذا فإنهما يهربان فى طريق واحد، كل إلى حريته. ولكنهما لايتعاونان لأن أحدهما اكتشف فجأة أن كليهما إنسان فى نهاية الأمر، بل يتعاون الهدف برجماتى، فلن يتمكن أحدهما من الهرب دون الآخر، فكل منهما بمثابة تأشيرة مرور بالنسبة للآخر. والمفارقة هنا عندما يخرج البطل اليهودى من تل أبيب، ويدرك أنه بحاجة إلى عربى يساعده على التخفى والمرور بين القرى العربية، لكنه لا يجد أى عربى، فيتساءل:(أين يوجد العرب؟ وماذا جرى لهم فى غمرة هذه الفوضى الكبرى؟ وبدأت أفكر أننى أنا هو الذى طرد العرب من هنا. أنا، سويا مع شالتنيل ودافيد، وكل الآخرين، طردناهم، ونحن احتللنا «واهب فى سوفة» فى أوقات أخرى كنت سأستلقى على ظهرى ضاجا بالضحك من هذه النكتة ولكن الآن ليس «أوقات أخرى»، والنكتة لا تضحكنى البتة. الآن أعطى كل مالدى كى التقى أحمد أومحمود أو حسن أو علي، لأقول لهم: خذونى، ساعدونى على الخروج من هنا....، لا فائدة حتى من ارتداء العباءةواعتماد الكوفية كى أبدو مثل العربى لأن العرب ماعادوا، منذ زمن، يبدون مثل العرب) (٢٠٦:٤). ولكن الكاتب لايتجاوز الواقع لصالح فكرته، فلا يجعل البطل اليهودى يعتبر (محمود) شريكا له، بل ظل بالنسبة له (آخر)، فبالقرب من أحد الكهوف التى اختبأ فيها شاهدا سيارتين مصفحتين توقفتا، ثم انفتح بابها، وأنزل الجنود مجموعة من الناس أعينهم معصوبة، وقفوا صفا واحدا ثم صوب الجنود أسلحتهم نحوهم، وقتلوهم ثم دحرجوا الجثث فى ترعة. عندئذ يقول البطل اليهودى لنفسه: (أفتش عن علائم سخرية فى وجه محمود.. لو سخر لكنت سأشبعه لكما)(٢١٦:٤). فالبطل اليهودى فى حالة صراع مع النحن ومع الآخر، ولكنه مازال يشعر بالانتماء لقادة الانقلاب اليهودى رغم

صراعه معهم وعدم إيمانه بالدين، ولذلك يخشى أن يسخر الآخر من صراعه مع النحن، وذلك لأن الصراع مع النحن لا يحل الصراع مع الآخر، وإنما قد يعطى الآخر الفرصة للانتقام، فعندما أصابت رصاصة ذراع البطل اليهودى، أعطى محمود البندقية ثم حذره من إطلاق النار قائلا: (هذه الحرب ليست حربك) (٤: ٢١٧). ولكن هذا الوضع يقلب بعد أن قتل قادة الانقلاب محمود، فلأن هذه الحرب ليست حربه. لم يكن ينبغى أن يموت فيها، ويدرك البطل اليهودى أنه لن يصل إلى عين حارود إلا إذا انتقم لمحمود، فتحقيق المجتمع الإقليمى الحضارى المفتوح مشروط بالانتقام للعرب.

وفى مقابل حركة «العبرانيين الشبان» حاول بعض الأدباء تقديم نمط جديد من الشخصيات غير النمط اليهودى التقليدى. المحنى الظهر المعقوف الأنف الذى يستسلم للذبح دون مقاومة فوجدوا ضالتهم فى نمط «الصباريم» الذى يتصف بنفس صفات الشعب العبرى القديم والحقيقة أن إطلاق اسم «الصباريم» على اليهود الذين ولدوا أو نشأوا فى فلسطين، فيه تأكيد على اتصافهم بتلك السمات العبرية، حيث أن الاسم «صباريم» صيغة جمع عبرية من كلمة «صبار» وهى كلمة عبرية تعنى التين الشوكى، ولقد أطلقت على اليهود المولودين فى فلسطين لأنهم كانوا الفائزين فى «المباريات التى تجرى فى مدرسة هرتسليا الثانوية فى تل أبيب بين الطلبة اليهود من أصل أوروبى وبين أقرانهم من اليهود من مواليد فلسطين حول الإمساك بثمرات التين الشوكى وتقشيرها بالأيدى العارية»(٢:١٤٢).

وهكذا نرى أن مصطلح «الأدب العبرى» ينسب النص الأدبى إلى مجموعة القيم والأفكار التى يحملها ويعبر عنها، بغض النظر عن اللغة التى يستخدمها النص؛ لذا فهو مصطلح مشكل، ولعل إشكاليته تتضح بالنظر إلى روايات الأديبة الإسرائيلية «يائيل ديان»، فهذه الروايات مكتوبة باللغة الإنجليزية، وتتناول القيم والأفكار العبرية، خاصة فكرة البطل المعصوم؛ فرواية «طوبى للخائفين» (١٩٦١) تدور حول «نمرود» الذى هاجر أبواه من روسيا، وكان الأب يتمنى أن يصبح ابنه بطلا يشترك فى الوحدات العسكرية الصهيونية، لذا كره علاقة «نمرود» بالإسكافى العجوز الذى يصحبه إلى المعبد اليهودى، ويشغله عن لعبة (من هو الأقوى؟) التى يحاول فيها كل صبى أن يثبت أنه أقوى من الآخر بأية طريقة. وفى عيد ميلاده يهديه الإسكافى دمية جلدية على هيئة أرنب، بينما يهديه أبوه خنجرا. ويكبر «نمرود» ليصبح رمزاً للقوة والإلحاد، وعدم الاعتراف بالحب والخوف، والثأر من الحياة القديمة التى عاشها اليهود فى الدياسبورا. لكن «ديان» لا تتبنى تلك القيم، بل تسخر منها ومن محاولة خلق نموذج الإنسان الجديد الذى يصنعونه فى إسرائيل، لذا فهى تختم روايتها بمشهد يغرق فيه ابن «نمرود» عندما كان يلعب لعبة (من هو الأقوى؟)، فيرتعد نمرود رعبا وتستيقظ فيه كل مخاوفه القديمة التى كبتها، ويقفز بلا وعى فى الماء لينقذ ابنه، ويظل يبكى حتى عندما عاد إلى بيته، حيث وضع ابنه فى فراشه، وأخرج من الدولاب أرنباً مضحكا من الجلد... أعطاه للطفل (١٠١:١).

الهوامش:

(١) هسكالاه: الهاء أداة التعريف فى اللغة العبرية، و «سكل» اسم عبرى يعنى العقل والفطنة، وفى سنة ١٨٣٢ أطلق «يهودا جيليتس كلمة (الهسكالاه) لأول مرة كمصطلح على حركة التنوير اليهودية.

(٢) الجيتوية: نسبة إلى «جيتو» وهو الاسم الذى أطلق على مناطق الاستيطان اليهودى فى أوروبا.

(٣) دياسبورا: كلمة يونانية تعنى الشتات، كانت مرادفة لكلمة (جالوت) العبرية التى تعنى المنفى فى التراث اليهودى، حيث حكم الرب على شعبه المختار بالنفى إلى أن يظهر الماشيح المخلص ليعود باليهود إلى أرض فلسطين. لكن الصهيونية تجعل الدياسبورا ترادف كلمة (تفوسوت) العبرية أى المنفى الاختيارى فى الدول الديمقراطية فى مقابل (جالوت) المنفى الاجبارى فى الدول غير الديمقراطية.

(٤) أطلق الشاعر «إفراهام شلونسكى» على حركة العبريين الشبان مصطلح «الكنعانية»، وذلك من قبيل السخرية استنادا إلى الفقرة الواردة فى سفر التكوين «فقال ملعون كنعان عبد العبيد يكون لأخوته» (تك ٩:٢٥). ويوازى الدكتور «رشاد الشامى» فى كتابه (إشكالية الهوية فى إسرائيل) بين هذه الحركة والحركات التى ظهرت فى الشرق الأوسط ودعت إلى التخلص من مؤثرات الحضارات الدينية المتأخرة كالإسلام، وسعت إلى بلورة وعى قومى عصرى مرتبط بالتاريخ القديم وبأساطير الماضى الزاهر الذى يجب إيحاؤه من جديد، مثل الحركة الفينيقية فى لبنان والحركة الفرعونية فى مصر.

(٥) عين حارود: اسم كيبوتس اقامه اليهود سنة ١٩٢١ فى وادى جزريل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التوديع

ألقى عليكمْ نَظرةَ التوديعِ –

هذى آخرُ الكلماتِ قبلَ الموتِ –

آخرُ ما تبقّى من حُطام الروحِ....

قلبى بينكم يازوجتى ياطفلى الغالى الذى لم ينطقِ الكلماتِ –

هذى إبنتى ستقولُ: هل تمضى وتتركُنا لحرِّ الصيف؟ –

للزمنِ الردئ المُرِّ؟ –

تتركُنا –

* شاعر عراقى موجود حالياً فى ليبيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظلامُ يُخيفُنا أبتاهُ –
كُنّا فِي النهارِ ننامُ فِي عينيكَ –
كيف تركتَنا فى الليلِ نحلمُ –
هل تُرى سيجئُ؟؟ –
كيف تركتَنا ومضيتْ؟؟.

. . . .

أمضي لهذا العالم المجهولِ –
أحملُ زوجتى.. طفلىً فِي قلبِي –
وأحملُ للمنافى ماءَ هذا الوجه –
أحملُ ثُقْلَ هذا الكون كى أبقى عزيزاً –
ياسماءَ اللّهِ –
ياطُرُقاً أراها كلّما اتّسعتْ تضيقُ –
الآنَ ضاقتْ كُلُّها الطُرُقاتُ.. ضاقتْ –
مَنْ تُرى سيقولُ للرجُلِ الغريبِ –
الآنَ حَاذِرْ من سقوطكَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واتْرُكِ الدّنيا تسير كما الغزالةُ فيِ البراريِ -
واتّخذْ بُرجاً وبَوَصلة فإنْ سرتَ اهتديتْ؟؟

. . . .

قد أهتدى بالنجمِ
رُبَّما أسيرُ كأننى أعمى -
وقدْ تبقى الخُطى ما بَينَ بين -
وقدْ أرى الأحجارَ إذْ تُدمى الكواحلَ -
أو أرى الآفاقَ تنأى -
هذه الدّنيا كما سَمُّ الخِياطِ تكونُ ضيّقةً -
وربَّما السَّما والأرض تنطبقان -
صدرى إذْ يضيقُ ستنتهى الأشياءُ -
تغدو الأرضُ ناراً -
مَنْ تُرى سيقولُ : هذى الأرضُ منأى للغريبِ -
الأرضُ للغُرَباءِ مملكةٌ وبيتْ؟؟
أمضىِ إلى غُربتى لا الأرضُ تحملُنى
ولا سـمـاءٌ ولاجِـــنٌّ ولا بَـشَـــرُ

وحينَ أذكُرُ أهلى أو ثَرى بَلَدِي

قلبى كمـا الصخرة الصـماء ينفطرُ

. . . .

قد أغتدى والطيرُ فِي الوكُنَاتِ -

أو قد أغتدى والطيرُ تتبعُنى إلى منفاىَ -

لا الأهل الذينَ أراهمو أهلى -

ولا أوطانُهم وطنى فأصرخُ -

آهِ ياوَطَنى وأهلى -

آه يا امرأتى الوفيّة -

قد يطولُ البُعدُ عنكمْ

ربّما أبقى وحيداً مثلَ وجهِ اللّه -

ما من نَأمةٍ فى الأرضِ تدنو ثُمّ تأخذُنى -

ولا طفلٍ يرانى مُقبلاً ويصيحُ بابا -

ها أنا بين السما والأرضِ ضيّعتُ اتّجاهى -

ضاعتِ الدّنيا ولكنّى مشيتْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معتقدات وتقاليد الإسكيمو

كنودرا سموزين

ت: محمد عبدالرحمن

نحن نعرف ان ارضنا ليست الكون باسره، فالكون لا حدود له، وهو لم يتغير منذ وقت بعيد؛ منذ ان بدأ قومنا فى التذكر.

حكايات الأزمنة الأولى:

كيف نشأ الكون؟ ومن أين أتى أول البشر؟

هذه أشياء عسيرة على الفهم، أشياء الحديث عنها صعب، ولكننا نؤمن بحكاياتنا؛ لأن كل شيء فى هذه الحكايات قد حدث منذ زمن بعيد، حيث لم يكن هناك زمن على الإطلاق، لأن حكاياتنا تحكى عن تاريخنا، وما نعتقد به، ولأن حكاياتنا تقول: هذا حدث.. ولأجل هذا فقط فإنه قد حدث.

فى الزمن البعيد، لم يكن على الأرض حيوانات تعيش فى البحار، ولم يكن الناس يحتاجون إلى دهن الحوت لنارهم. كانت الثلوج المنجرفة تتراكم فتشتعل، ولم يكن هناك جليد على سطح البحر، وكانت الغابات الكثيفة تملأ أعماق البحار، وتلقى بالأخشاب التى مازالت تغتسل على شواطئنا حتى الآن.

هذه ذكرى بعيدة لذلك الزمن الذى كان فيه البشر الأولون يعيشون فوق سطح الأرض، كان كل شيء حينئذ فى ظلام دامس، ولم يكن من الممكن رؤية الأرض والحيوانات. كان البشر والحيوانات يعيشون فوق الأرض، ولم يكن هناك فرق بينها؛ كان بإمكان البشر أن يصيروا حيوانات، وكذلك الحيوانات، كان بإمكانهم أن يصيروا بشرًا، وكانا يتحدثان اللغة نفسها.

فى تلك الأزمنة الأولى، لم يكن للبشر مهارة صائدى اليوم ولا أسلحتهم، فلم يكن يتوفر لديهم سوى القليل من

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الطعام. وفى بعض الأحيان كان طعامهم الأرض نفسها، الأرض التى يأتى منها كل شىء، وتعيش فوقها كل الكائنات.

لم يكن لدى البشر حينئذ تقاليد يتبعونها، كما تفعل اليوم، ولم يكن هناك ما يخيفهم ولا ما يبهجهم، وكانت قوة الكلمة تستطيع خلق الأشياء، دون أن يعرف أحد كيف يحدث هذا.

كان كل شىء فى ظلام دائم، وذات يوم قال ثعلب لأرنب برى «أنا أريد هذا الظلام، ففيه أسرق طعامى»،فقال الأرنب البرى «وأنا أريد ضوء النهار، لأبحث فيه عن طعامى» وكانت كلمات الأرنب البرى هى الأكثر قوة، فجاء ضوء النهار، وانقضى الليل.

ومنذ ذلك اليوم، ينقضى الليل، ويأتى ضوء النهار.

فى تلك الأزمنة، كان هناك رجال فقط، ولم يكن هناك نساء.

وحياتنا القديمة تحكى لنا كيف جاءت النساء إلى الأرض من الرجال:

فى زمن ما سقط الكون ودمر، وهطلت الأمطار غزيرة حتى عمَّ الأرض الطوفان وماتت كل الكائنات، وأصبحت الأرض خالية. وعندئذ نما من الأرض رجلان، وعاشا معًا، وذات يوم تمنى أحد الرجلين أن يصبح امرأة فغنى أغنية، وبعد قليل، أصبح الرجل امرأة ورزق بطفل، وتكونت بذلك أول أسرة.

فى تلك الأزمنة القديمة، لم تكن النساء تستطيع دائما أن تلد الأطفال، لذلك كانت الأرض تقدم مساعدتها، كانت النساء تخرج للبحث عن الأطفال الذين ينمون من الأرض، وكان البحث عن الأولاد يتطلب وقتا أكثر كثيرًا من البحث عن البنات، لقد كانت هذه هى الطريقة التى تقدم بها الأرض الأطفال للبشر الأولين، وبهذه الطريقة تكاثر البشر.

لقد كانت كل الأشياء التى فى السماء: الشمس والقمر والنجوم، والرعد والبرق. ذات يوم أناسًا يعيشون فوق الأرض، ولكنهم ذهبوا للعيش فى السماء.

ونحن نعرف لماذا ذهب هؤلاء الناس إلى السماء؛ فأعمال الشر قد ملأت الهواء والسماء بالأرواح، ولكن هذا لا يعنى أن كل من يسكن السماء شرير، فبعض الناس وجد الحياة على الأرض بالغة الصعوبة، فالرعد والبرق كانا ذات يوم طفلين يعيشان على الأرض بلا والدين، ولم يكن هناك أحد يعتنى بهما، وكان الناس يصيدون الرنة، ويتركون اليتيمين للموت جوعًا، ولذلك فقد ذهبا إلى السماء. وأصبحا يخيفان حتى الموت كل الذين تركاهما لآلام الجوع والبرد.

نحن لانعبد الشمس، مع أن أرضنا باردة، فلا توجد حاجة لعبادة ما هو جديد. فالشمس توجد هناك، ونحن سعداء بذلك. أما القمر فهو عظيم، وذو طبع ردىء، وهو خطر لطبعه هذا، فقد يجلب الحظ السيىء فى الصيد أو قد يأخذ الرجل من الأرض قبل أن يموت، فالناس يخافون القمر، ولهذا السبب يمتلك القمر القوة.

هناك أشياء أخرى فى السماء لا نفهمها، مثل قوس قزح، الذى يبدو بعيدًا جدًا فلا يخاف أحد من الوانه التى فى السماء، وربما كان قوس قزح بوابة طريق لشىء

ما في السماء، نحن لا نعرف، ونحن حينما لا نعرف، لا نقدم قرابيننا، فنحن لا نشغل انفسنا بحل كل الألغاز، ولذلك فنحن نقنع بالرضى، ولا نبحث عن الفهم.

نحن نعرف أرضنا، فقد كانت بيتًا للتونريت «Tunrit» العظماء والأقوياء قبل أن نعيش فوقها، لقد جاءوا الى الأرض قبلنا، وتعلموا كيف يصيدون الحيوانات، وكانوا صيادين جبابرة فوق البحار، لقد كانوا أقوياء، ويحبون أرضهم ويعيشون في بيوت من الحجر، ولكنهم اضطروا إلى الذهاب بعيدًا، فأصبحت هذه الأرض أرضنا.

نحن نعرف أن أرضنا ليست الأرض بأسرها، لأن الأرض لا حدود لها، فالرجل الذي يريد أن يرحل بعيدًا، يمكنه أن يظل مرتحلاً إلى الأبد.

ونعرف أيضًا أن الأرض لم تتغير منذ وقت بعيد، منذ أن بدأ قومنا في التذكر.

النفس والروح:

الإنسان نفس واسم وجسد، والجسد ليس الإحالة للنفس يكون عليها الإنسان وقت حياته على الأرض.

النفس هي ما تعطي الإنسان الحياة، ونحن نعرف أن النفس لا تموت، لأنه كثيرًا ما يأتي أصدقاؤنا الموتى أو أشياؤهم لزيارتنا في أحلامنا، فنرى أنهم لايزالون مثلما كانوا يعيشون هنا فوق الأرض.

والنفس تعيش في جسد الإنسان طالما ظل يتنفس، فإذا تعرضت للأذى، مرض الإنسان، وحينما يموت الإنسان، فإن نفسه تغادر جسده ولكنها تبقى لزمن بجانبه، وهي تعامل من الناس بكثير من التوقير والاحترام، وهذا يعطي للنفس وقتًا تنعم فيه بالسلام، قبل أن تذهب لتعيش في أرض الموتى.

إن النفس هي ماتجعل الإنسان إنسانًا، ولكن اسمه هو ما يجعل منه إنسانًا متفردا وسط البشر الآخرين، والقوة الخاصة بالاسم يتملكها كل إنسان له ذلك الاسم، وذلك يجعل للإنسان عددًا كبيرًا من الحراس اللامرئيين، من الذين سمى باسمهم يحفظونه بعيدًا عن الشر، ويصبحون بالنسبة له أرواحًا حارسة.

والحيوانات لها أنفس مثل الإنسان تمامًا، فنفس الرجل نفس إنسانية ونفس عجل البحر هي نفس عجل بحر، فكل كائن منا له نفس وهي التي تعطي له ما يميزه، وتجعله واحدًا من نفس نوعه.

كل الطاقة والقوى التي في الحياة تأتي من النفس، وحينما يموت الإنسان، تغادر النفس الجسد، وتصبح روحًا.

نحن نعرف أن كل طاقات الخير وقوى الشر في الحياة تأتي من النفس. وأن ما يجعل الحياة صعبة بالنسبة لنا، ليس فقط كون النفس عرضة للخطر، ولكن لأننا لا يمكننا الحصول على طعامنا، إلا بانتزاع الجسد من النفس الحيوانية.

فلكي يكون الرجل صيادًا جيدًا، يجب أن يكون ماهرًا ونشيطًا، وقادرًا على أن يخرج للصيد في كل الأجواء، ولكن بجانب المهارة، يجب أن يكون على وفاق مع نفس الحيوان الذي يخرج لصيده.

ومثل الإنسان، فإن عجل البحر له نفس لا تموت، فحينما يموت جسده، فإن النفس تذهب لتعيش في جسد مولود جديد لعجل البحر، لذلك فإن الصياد يمكن أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصيد عجل البحر مرات ومرات، إذا استطاع أن يكون لطيفًا مع نفس عجل البحر، فيجعلها راغبة فى أن يصيدها.

وفى صيد الرنة أيضًا، فإن الرجل يجب أن يكون على وفاق شديد مع نفس الرنة، وإلا فإنه لن يستطيع أن يحصل على ما تحتاجه أسرته من جلد لتحيا فى الشتاء البارد، فنفس الرنة تصبح خطرة جدًا إذا لم تراع التقاليد القديمة بدقة.

إن الناس غالبًا لا يفكرون بما يكفى، ولا يعاملون النفس بالاحترام الواجب وحينما يموت هذا، فإن النفس تتحول إلى روح شريرة، تصبح «تورناك» «Atornak»، فلا تذهب إلى أرض الموتى، وتبقى على الأرض حيث يحيا الناس لتعذب من آذاها، فلا يستطيع القضاء عليها إلا الأنجاتوك «Angatoks» العظام فقط، وحتى هؤلاء لا يستطيعون هذا دائما..

فالهواء والبحر والأرض مليئة بالأرواح، ونحن نعرف أنها أنفس الموتى من الناس أوالحيوانات، الأنفس التى تحولت إلى قونراك، بسبب التقاليد التى أهملها الإنسان ولم يتبعها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شرف الدين ماجدولين

الرواية والمنفى وسؤال الغيرية

ذاكرة الماء لـ واسينى الأعرج

«ليس المنفى حالة فعلية فحسب، بل هو حالة استعارية أيضا... هى حالة انعدام التكيف مع المجتمع تكيفا تاما. وبهذا المعنى الماورائى، يغدو المنفى موازيا للتململ والحركة : فلا يستقر المثقف على حال، ولا يقر الآخرون على حال أيضًا» (١).

بين الرواية والمنفى جدل وجود وتعلق ذهنيين، تجعل منهما ثنائية صورية ملتبسة؛ فلا يكاد يتجلى وجه من أوجه أحد القطبين دون أن يكون علة لنشوء الآخر وتناميه وهيمنته. فالمنفى رحيل فى الجغرافيا والزمن وذاكرة الذات والمحيط، ومجاوزة للظاهر الذى ألفته العين، واستوطن خلايا الذهن، إلى البعيد الغامض والموحش. بينما الرواية تشوف إلى تخطى الضرورة إلى رحاب الحرية، سفر فى التاريخ والأفق الذهنى المطلق، الذى يجعل من السرد كونا للمجازات والاغتراب، فضاء مفتوحا لتمثيلات النفى، ومسعى لتصوير تنويعات الوطن/ الهوية فى جماليات تخييلية بالغة التأثير.

ولأن الرواية بالضبط صور لشخصيات المنفى فإنها عالم من العلاقات مع الغير الآخرين الثقافيين الذين تجمعهم مع الصوت السردى - المهتمين - صلات المغايرة العرقية والجنسية والحضارية. وليس من الضرورى أن ينتمى الروائى إلى منفى حقيقى كما يحاور الآخر أو يلغيه أو يعيد فى إنشائيات صورية منحازة، بل إن الاغتراب المجازى فى الوطن، والشعور الذاتى بالحصار، وتقلص مساحات الحرية، يمكن أن يكون علة لأشكال مختلفة من تمثيلات الآخر المنحازة. تلك سمات فطرية فى السرد الروائى المعاصر، نجدها فى النثريات الإمبراطورية العظيمة لروائيى القرن التاسع عشر، بالقدر

نفسه الذى نجدها فى الأعمال الروائية ما بعد الكولونيالية؛ تطالعنا فى روايات **جوزيف كونراد، وجين أوستين، وفلوبير، وجورج أورويل،** كما تشدنا فى روايات سلمان رشدى، وأهداف سويف، وإليان توماس، وواسينى الأعرج، مع اختلاف وجهة السجال السردى وتباين عينات الآخر / النقيض.

منذ سنتين، وفى أوج الحرب الأهلية الجزائرية صدرت رواية جديدة للكاتب الجزائرى **واسينى الأعرج** بعنوان «ذاكرة الماء : محنة الجنون العارى»(٢) ، وهى نص تراجيدى فاجع عن اغتراب المبدع وحصاره ونفيه الوجودى، وسيرة روائية لأقانيم الوطن والحياة والذكاء العام حين يلتهمها النقيض وتضحى هدفا لآخر اجتماعى لا يقبل بغير الانحراط والخنوع فى ذهنية الشمول. تحكى الرواية رحلة واحدة من حياة السارد فى عاصمة الجزائر، فى جو كابوسى مشحون بالخوف وترقب الاغتيال، حيث لا يبقى أمامه إلا أن يقلص احتياجاته للفضاء الخارجى إلى حدها الأدنى، وأن يختزل كل معاملاته والتزاماته فى جدول زمنى دقيق ومحدود. هكذا تتخذ فصول الرواية عناوين زمنية على شكل أجندة اليوم، تبتدئ بـ : «4H-OOMN» (عنوان الفصل الأول) وتنتهى بـ : «17H-58MN» (عنوان الفصل العاشر) وينفتح كل فصل على عشرات المواقف والأفكار والتأملات عن حياة السارد والمدينة والأصدقاء المبدعين التى شوهها الرعب ونخرها إيقاع المجازر اليومية.

تشيد الرواية - تبعا لذلك - سردية مثالية للتقاطب بين ذات هامشية، عرضه للمصادرة، والقمع، والتهديد اليومى، وآخرين أقوياء عتاة يهيمنون على المحيط ويتحكمون فى الأقدار والمصائر. بيد أن التقاطب التخييلى على مستوى التمثيلات الصورية لا يخضع لهذا المنطق ذاته من علاقة القوة والحضور، إذ إن الطرف المهيمن - أو المفترض كذلك - يبدو فى ثنايا السرد ضعيفا يفتقد إلى الهوية والفعالية والمنطق؛ إنه آخر محلى مقموع سرديا، يخرسه الراوى وينوب عنه فى الحديث والتصرف، يعيد صياغته ليتكيف والصورة الغيرية السهلة الإخضاع والإفحام. وفى حالة السماح له بالحديث فبهدف تبشيعه وتكريس صورته القمعية. هذا بينما يتجلى الطرف الهامشى ذاتا مركزية شديدة التأثير، تتحكم فى خطط التمثيل، وتحظى بكل التبجيل المجازى والحضور الدينامى الفاعل. والمتأمل فى الرواية ليس بوسعه إلا أن يقر بقصور التمثيل الروائى (وعجزه الإدارى) عن مجاوزة الثنائية الفاصلة بين ما هو ذاتى حواضرى / دنيوى وبين ما هو غيرى هامشى أصولى.

لذا لا يفتأ السارد يلح - عبر جل فقرات الرواية - على سمة النفى الداخلى القسرى التى تخط فجوة عميقة بينه وبين تجليات محيط الاغتراب المحلى. ليتلون الوطن، والمجتمع، والفضاء الأليف، والشخصيات المحاورة، والزمن الحصرى، بلحاء الاستعارات الصورية الداكنة لانسحاق الذات وتضاؤلها أمام هيمنة الآخر الطاغى. يقول السارد فى إحدى صور الموازنة التمثيلية :

«تذكرت أصدقاء ضاعوا ... عراقيون أكلتهم المنافى. فلسطينيون ركضوا طويلا نحو الوطن، كلما اقتربوا منه، زاد ابتعادا وتقلصا، يمنيون خليجيون، رفضوا البدوات الميتة، لكن

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

صرخاتهم ظلت فى واد والدنيا فى وادٍ آخر. كنت أظن أن ذلك يحدث للآخرين فقط، أما أنا، فــقـــد كنت من وطن أنشئ داخل النيــران والقيامات، ولن يقبل أن يتقهقر نحو الموت. لكن الذى حدث، اخـتـزل دفـعـة واحـدة هذه الجنازات، والقتل، والمنافى فى حالات لا يمكن فـهـمـهـا بدون أن نفـتـقـد شيـئـا من عـقـولنا ورزانتنا». (ص ٨٦).

قطعاً، لن يكون لمرارات المنابذ السحيقة طعم الجنون العارى الذى يحضره الوطن بوصـفـات مـحلية، إذ إن التـشريد القـسـرى اللامـتناهى يضـحى ثمنا لحـرية مشتهاة، وبديلا لوطن مفقود، ويصير الآخر «الخارجى» - تبعا لذلك - نتاجا (ذهنيا) طبيعيا لاختلافات العرق والجنس والحضارة، وصورة غيرية مبررة فيما تحدثه من صدمـات. أمـا الداخل: الوطن / المنفى وآخـروه، فـحالات من الخلل التـارخى / الوجودى، غير المبررة، التى تختزل كل صور الإلغاء والمنع والمصـادرة، وتكثف استيهاماتها أشد الوقائع قتلا وإرهابا.

لأجل ذلك، ليس مستغربا أن يتناول السارد تنويعات الآخر الداخلى بصيغ التجميع التعميمى، ولا أن يبالغ فى نزع سمات التعريف والتشخيص الفردى الظاهرى عنها، وأن يكتفى باختزالها فى هويات سديمية، تجتذب كل الأوصـاف والنعـوت القـدحـيـة : إنهم دومـا «قـتلة»، «إرهابيـون»، «جـزارون» ، «مـتـوحـشـون»، «جـهلة» ، «ملتحون»، «مكبوتون»، «ظلاميون» ، «مصاصو دماء» ... وهم فى كل الأحوال كائنات هلامية مهووسة بالفجيعة ممن يجوز قولبتهم فى صور وتمثيلات نمطية، من قبيل :

«اناس يرتدون القمصة بيضاء، فضفاضة، وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفّون ويصرخون مـثل المجـاذيب حـول جـسـد ممزق، كـانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين» (ص ١٦)..

والواقع أن هذه الصورة ومـثيلاتهـا لا تحـضـر فى السيـاق لمجرد ممارسة عنف تخييلى نقيض مـقـابـل العنف الموضوعى للآخر «الأصولى المتطرف». كما أنها لا تستهدف - فقط - التراسل مع المظاهر الواقعية الأشد فظاعة، كما تعممها الصور الإعلامية ومقتطفات الأنباء بشكل يومى. إن الغاية التصويرية قد تبدو أكثر تعقيدا حـين تسـتـبطن فى السـيـاق النصى المفـعم بالأهواء والعواطف المتضاربة، والذى يسمح لمثل هذه الصور أن تولغ فى أكثر اللحظات السردية انخراطا فى مسـائلة المعنى الإنسانى ومحاسبة المحيط. وفى مثل هذا المقام تصير تلك الصور متعدية لدلالاتها الوضعية والمرجعية، لتسـتشـرف قيـمـا مضـافـة يحملها السيـاق الأسلوبى، ويفرضها نسق المماثلة المجازية. قيم تجعل بشاعة الآخر المفـرطة تعلة لمجـاوزة الرعب الداخلى، والسـيطرة على الخوف الناشئ من افتقاد الصلة المتصالحة مع المحيط الذى يكف عن أن يكون امتدادا متجانسا مريحا.

هكذا يتوقف الحوار الروائى عن التجلى باعتباره مظهرا لتـعـددية الأصـوات، وبيـانا لتـقـاطـب الخطابات والأنساق السـجالية. ويصـيـر - فى المقابل - آلة لتكريس الثنائية المتنافرة التى يحكمها الصوت المركزى الواحد، فـتـوهم بالحـوارية فى الآن ذاته الذى تكرس فـيـه منطق الذات الساردة. إن التجريد الصورى الذى يجعل الذات

الإنسانية المغربة «واحدة» فى مقابل محيط فظ «واحد» هو ذاته المنطق الذى يجعل مبانى التخاطب وسيلة للانحياز والإخضاع التخييليين، وترسيخ منولوجية السرد. ففى إحدى الفقرات يورد السارد حوارا يجمع بينه وبين آخر «أصولى» هو شخصية سائق التاكسى (الذى كان فى وقت من الأوقات معلما فى إحدى القرى الجزائرية قبل أن ينضم إلى الجماعة الإسلامية ويترك وظيفته) وينتظم الحوار على النحو الآتى :

«مد (السائق) يده نحو زر الراديو خرج منه صوت فيروز دافئا مثل الحليب: انا وشادى غنينا سواء..

- استغفر الله.

- واش صار يا رجل. صوت فيروز ملائكى واغنية جميلة عن الطفولة والحرب.

- حتى انا كنت اقول مثل هذا الكلام قبل سنة حتى تاب على ربى. الا تعرف؟ الإمام قال عنها مسيحية.

- ومن بعد، هذا شغلها.

- كيفاش ومن بعد؟ قلت لك مسيحية؟ كافرة.

- هذا امر يخصها مثلما انت مسلم، والآخر يهودى... و ...

- حاشاك. كى تقول يهودى قل حاشاك. (ص٢٧٦ - ٢٧٧).

ليس بخاف طابع الإخضاع القسرى لمنطق الآخر عبر تلافيف الحجاج فى هذه الفقرة، فكل وصف أو مفردة أو مجاز هو حاضر لتوفيق عرى الصوت المتماسك، العقلانى، المتسامح، للسارد، فى مقابل صوت الآخر المختل، الدوغمائى، العنيف... كل الجمل والتراكيب السجالية هى قائمة لتحقيق تفوق الذات وتكريس غلبتها وهيمنتها الصورية على محيط التخاطب، لدرجة تصير معها القيم الإنسانية النبيلة، التى ترفض العنصرية الدينية، عرضة للشك، إذا ما قيست بحجم المصادرات التى تمارسها فى السياق النصى. صحيح أن قيمة إنسانية سامية كالتسامح لا يمكن أن تحمل فى داخلها إلا منطق نقائها الداخلى، لكن المأزق يتمثل حين تكون هذه القيمة عرضة للتمثيل الجمالى، عندها لا يمكن أن تحافظ على نقائها الحيادى، بل تضطر لمسايرة ذهنية السرد، ومنطقه المنحاز بالضرورة. فالأمر لا يتعلق هنا بصوتين روائيين متمايزين يحيلان على ذوات فردية مستقلة، بقدر ما يتعلق ببنيات ذهنية/سياسية لشرائح اجتماعية عريضة تفصل بينها بحور من الدم وسنوات طويلة من الصراع. ولما أن الحوار مكون من مكونات الصورة التخييلية لاغتراب الذات وافتقادها الصلة مع المحيط، وبما أن عُدة التخاطب تنويع تشكيلى ضمن بلاغة الهيمنةالروائية الموحِّدة، فإن الزمن المتخيَّل سيتلون -أيضا- بسمات الغيرية المقموعة، وسيضحى صدى صوريا مشوها لن يجاوز نطاق الثنائية الذهنية الموهمة بنفى السارد وهيمنة الآخر. وهكذا تتسع حلقات الدائرة الجمالية المشكِّلة لحدية الخط الفاصل بين «الأنا» و «الهم» لتشمل كل تفصيل زمنى؛ بدءا بلحظات الطعام والنوم والراحة، وانتهاء بأوقات الخروج والعمل والتجول. فالزمن لم يعد ملكا للذات تتصرف فى دقائقه وساعاته،بل صار ملكا للآخر «القاتل» المحدد للحظات الفقدان والفجيعة:

«ها هو الزمن الميت يعود ويمتلئ راسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالسكاكين والرصاص والطائرات التى أركبها مجبرا، والحديد الذى أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ. ينتابنى شئ من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة. ماذا أفعل؟ هل سأبقى سجين البيت؟ أم سأخرج؟ مسألة فى غاية الحماقة... يجب أن أخرج، لأنى لو بقيت هاهنا، سيكون كل الزمن الذى مضى من حياتى لا قيمة له، لكن؟! إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشارع قد قادتنى نحو الموت» (ص١٣).

هذه الأسئلة وغيرها هى التى تستبطن فجوات الفعل والحركة المتناميين فى الزمان، وهى التى تحوله إلى مساحات قائمة من الخوف الممتد، فى الآن ذاته الذى تلغى فيه المعنى من أفق الاسترسال الحياتى وتحوله إلى تكرار بليد محكوم بإيقاع الترقب. ولعل هذا ما يبرز استعصاء الصفة الزمنية على التصوير المباشر، وانتفاء تجلياته الموضوعية، لحساب الصيغ الاستعارية التى تستدعى المعنى الزمنى المتوتر من خلال ما تختزنه الذاكرة من أصداء الرصاص والسكاكين وأخبار الموت اليومى.

وكما أن الزمن جزئية مجازية صغرى فى كون صورى عريض، يسعى إلى تمثيل اختلال التوازن الذاتى تحت وطأة الحضور المرعب للآخر، فإن الفضاء الروائى بدوره يخضع لمنطق التناسب الصورى بين مكونات الاختلال، فتصيبه لوثة النفى والتشوه والاغتراب. فلا يبقى الوطن نقيضا للتشرد، ولا أصلا للهوية، ولا مساحة للسكينة الذاتية. كما أن المدينة لا تظل كونا دنيويا حواضريا، ينبض بالفعل المتنامى، ويؤطره الأفق الحداثى، وتخفق بين جوانحه أنفاس الحرية؛ قد تظل الشوارع والساحات والمقاهى والمتاجر... ذاتها، لكن بمعنى آخر، أثرى، أكثر منه إنسانى، يفتقد إلى الروح الحية التى أبدعته. بل حتى البيت، الفضاء الأكثر خصوصية، يكف عن منح الشعور بالتوازن الذاتى وينقلب إلى زنزانة اختيارية، أو فى أحسن الحالات إلى ملجأ من الرعب الخارجى :

«المدينة هى المدينة. والناس هم الناس، يمشون، رؤوسهم منكسة كالرايات المهزومة. حتى مقهى لابراس منذ اغتيال أستاذ الترجمة فيه لم يعد مغريا وبدأ يتحول إلى مزبلة مقابلة للجامعة. التفكير فى الدخول إليه يورث حنينا محزنا وغامضا.. الى بكامله صار مقلقا. عبر امتدادات (شارع) ديدوش مراد بكاملها، مرورا بالجامعة وديوان المطبوعات... كلها تآكلت تدريجيا ونهبت... المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض ليحل محلها ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة، سوى الجفاف والرمل، ثم الرمل. ثم الرمل وحده الذى حول ساحات الشهداء والشوارع إلى ممرات لبيع سلع التهريب... والمسروقات.» (ص50-51).

حين يتوقف الفضاء عن منح الشعور بالانتماء، ويصير حالة حيادية فاقدة للهواية، فإنه يكثف شعور الحصار الذاتى ويتماهى مع الآخر النقيض، ليمارس عنفا مضاعفا على الذاكرة والفعل. وفى هذا الحال فإنه يبدأ فى التلاشى تدريجيًا مخليًا مكانه لشعور صادم

بالفراغ والعقم. ولن يكون فى هذا الوضع إلا تنويعا مضافا يسند البلاغة الروائية الممثلة لحالة النفى وينجدل مع مكونات الزمن والحوار و وظائف الشخصيات وصيغ السرد فى نسجها لمدار التقاطع مع الآخرين المحليين.

تلك كانت بعض تجليات النفى والاغتراب وتقلص مساحات الغيرية فى رواية واسينى الأعرج «ذاكرة الماء» تثبت فى مجملها أن التمثيل الروائى سعى إلى الغلبة وإعلاء الذات. وأن الصنعة السردية البليغة، فى حال تماهيها مع وضعيات المنفى، تتقلص فيها هوامش الحياد والتسامح، وتغدو حقلا مثاليا للعنف التخييلى المضاد، والانحياز الجمالى الغارق فى السياسة. وبذا لا يمكن فصل التقاطع مع الآخرين الغرباء (فكريا / سياسيا / عقديا) عن نوازع الهيمنة الروائية، إلا بالقدر الذى ينتفى فيه ضمير الروائى/ المثقف باعتباره «أنا أعلى» تاريخيا، وشاهدا غير محايد على التحولات. الضمير الذى يجعل القارئ يخرج من الرواية الحالية بانطباع مريع عن أن ما جرى فى الجزائر لم يكن مجرد حرب أهلية بل كان انكسارًا داخليًا يصعب رؤيته ولو بعد عشرات السنين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) المثقفون منفيون: مغتربون وهامشيون، مجلة الآداب العدد: ٦/٧ (خاص عن إدوار سعيد)، السنة: ٤٢، يونيو/ يوليو ١٩٩٤، ص ٩٨.

(٢) منشورات الجمل، كولونيا، ١٩٩٧.

عبد الله خيرت

عراقيون أجناب

عنوان هذه الرواية غـــريب، خاصة الكلمة الثانية، وكان من الممكن أن تكون «أجانب»، أو غرباء ولكن الكاتب يستعين بقواميس اللغة التى أشارت إلى أن الكلمة تعنى أغراب.. ويستعملها العراقيون بهذا المعنى فى الجنوب؛ فالأجناب «هم الذين أبعدوا عن ديارهم بالقـوة» وستدور الرواية حول هذا المعنى.

ولم يسعدنى الحظ فأتعرف على هذا الفنان العراقى المبدع **فيصل عبد الحسن**، على كثرة من عرفت من الأصدقاء العراقيين الذين يميزهم جميعاً حسٌ فنى راق وثقافة عميقة وانشغال كامل بهموم الوطن

العربى التى تبدو بلا نهاية، ربما كان هذا الفنان يقيم فى البصرة حين كنت أزور بغداد بشكل منتظم لحضور مهرجان المربد السنوى أو للمشاركة فى بعض المؤتمرات والندوات، ولم تتوقف هذه الزيارات إلا بعد أن دهمتنا تلك الحرب/ المؤامرة بين العراق والكويت، والتى حمل شعب العراق دون غيره من شعوب الأرض وزرها.

ودون خروج عن سياق الموضوع، أذكر أننى كنت أقيم دائماً فى فندق يطل على نهر دجلة، مما أتاح لى - حقيقة لا مجازاً - أن أسمع غناء القيان وعزف النايات من

الشاطئ الآخر، وكنت انهض في آخر الليل يصاحبني حلم أن أرى **هارون الرشيد ووزيره جعفر**، وهما يجوسان خلال المدينة - متنكرين - ليطمئنا على أحوال الرعية.

ولفت نظري - كما حدث لكل الزائرين - أن هناك مساحة واسعة - بين النهر والمباني - امتلأت بأشجار النخيل، وبعض المقاهي المتناثرة والمتنزهات، فالقانون هناك يحرم عليك أن تقيم بناء- فضلاً عن ناطحات السحاب التي حجبت النيل عن عيوننا- على شاطئ دجلة حيث «تلوذ الحمائم بين الماء والطين» كما يقول الجواهري، وكنت اتذكر وقتها الملاحظة التي سمعتها من الملكة فريدة رحمها الله؛ حيث قالت إن الملك فاروق- وتأمل هذا- كان يمنع أن ترتفع الأبنية في شارع الهرم لأكثر من طابقين؛ بحيث يمكنك وأنت في ميدان الجيزة أن ترى الأهرام شامخة وشديدة الوضوح.. كل هذا من اجل تنقية الذوق وتربية الناس على أن يتعودوا رؤية الأشياء الجميلة، أو المعالم ذات القيمة الخالدة.

هكذا يبدوا أنني ابتعدت عما أريد أن أحدثك عنه، وهو رواية فيصل عبد الحسن، ولكني تصورته وهو منفي - بإرادته أو برغم إرادته - في الدار البيضاء بعيداً عن عروس المدائن بغداد التي لايبلى جمالها، وإذا كان هذا إحساسي ولم أقم في تلك المدينة فترة طويلة، فما بالك بمن عاش فيها وعرف تاريخها؟

وكنت قد اخترت لهذا الفنان منذ فترة قصيرة قصة بديعة أختلط فيها الجد بالهزل - كما سترى في هذه الرواية أيضًا - واكتمل بناؤها الفني وبدت لغتها سلسة ميسرة لا افتعال فيها ولا تكلف، ولكن الموضوع لم يكن مناسباً؛ فأنا أو غيري من الذين عرفوا العراق والعراقيين لا نستطيع أن نلومهم أو نحملهم مسئولية ما حدث، لأنها كانت مؤامرة بالمعنى الدقيق للكلمة وقع العراق ضحية لها، كما يقع العرب كل يوم ضحايا لأمثال تلك المؤمرات المرسومة بدقة.. أخذت أتساءل: هل نعتذر عن القصة ام ننشرها حتى يعرف أصدقاؤنا من الكتاب كيف يُبدع العمل الفني؟ وهكذا نشرت القصة، واعتقد انها لا تزال في ذاكرة من قرأها إلى الآن، وسوف يستمر ذلك طويلاً.

أما هذه الرواية «عراقيون أجناب» فهي نموذج آخر شديد التميز للأعمال الفنية الجيدة المكتوبة بذوب القلب، وهي تحكي فترة من تاريخ قرية «الجوابر» التي تقع في جنوب العراق على الحدود الإيرانية، وهذه هي المصيبة العظمى؛ لأن الرواية تتحدث عن تلك القرية وقت قيام الثورة الإيرانية، ولأن أهل الجنوب شيعة، فلك أن تتصور حالهم بعد أن نجح الإيرانيون في القضاء على الشاة.

إن قرية الجوابر التائهة بين الأهوار، والتي لا يمكن أن ترى اسمها في أي خريطة، والتي يعيش فيها اناس مساكين لا يعرفون من أمور الدنيا إلا حرفة الصيد والزراعة، ولم يعرفوا المذياع إلا بعد قيام ثورة إيران، هؤلاء الناس الذين ليس فيهم أبطال، ولا يعرفون النقود لأنهم يعيشون -مثل المجتمعات البدائية- على التبادل.. أصبحوا بين عشية وضحاها موضع اهتمام وقلق الحكومة في العاصمة، والعلاقات الطيبة القائمة بينهم وبين إخوانهم على الحدود غدت محل ريبة وأثارت كثيراً من الشكوك.

وكأنما لا يكفي هذه القرية تحرش الحكومة بأهلها وتنغيص

عيشهم، فقد عاد **جاسم العطية** ابن القرية من المدينة بعد غياب خمس سنوات هناك، عاد يلبس البنطلون والقميص ويحمل بعض الكتب، وأخذته الحماسة لينبه الناس من غفلتهم:

«.. فحمل قطعة كرتون لا يعرف أحد من أين حصل عليها، وخط عليها بقطعة فحم وخط ركيك « هنا مقر الحزب الشيوعي» وأسفل ذلك كتب «يا عمال العالم اتحدوا!» ولم ينس علامة التعجب التى رسمها رسماً دقيقاً، وعلق تلك الكرتونة على باب «المضيف»- المكان الذى يتجمع فيه أهل القرية فى آخر النهار للسمر وحل المشاكل ويسمى فى مصر «المضيفة».

هكذا أوقع جاسم أهل القرية فى مشكلة جديدة لا يعرفون عنها شيئاً، ولكنهم سيكتوون بنارها؛ ففى عصر ذلك اليوم مرت دورية بالقرية لتراقب المهربين عبر الحدود إلى إيران:

«فأصيب الضابط بالدهشة وهو يجد نفسه فجأة أمام مقر الحزب الشيوعى كما تشير اللافتة الكرتونية المعلقة على الباب، وهو الحزب الذى تمنعه السلطة وتناصبه العداء وتصفه بالكفر والعمالة للأجنبى، بل تجعله فى صف واحد مع الخائنين والمجرمين...»

واقتحم الضابط مع جنوده «المضيف» وقبض على كل الناس الذين كانوا هناك لإنهاء خلاف عائلى، ولم يعرفوا ما القضية وما الذنب الذى ارتكبوه، وتعرضوا لأهوال انتهت بهم إلى السجن.

وهذا الموقف الهزلى لا ينتهى هنا، فحين اجتمع أهل القرية مع جاسم وسألوه: ماذا يريد؟ قال إنه جاء ليرفع الظلم عن الفلاحين والصيادين ويوقف الاستغلال، وغباؤه الشديد هو الذى جعله يختار المكان غير مناسب ليطبق نظريته، فليس فى القرية استغلال ولا عمال مطلوب منهم أن يتحدوا.. وتحداه أهل القرية:

«أى ظلم تتحدث عنه؟ كلنا فلاحون ونعمل فى أرض الله الواسعة والحصاد نتعاون فيه جميعاً، ولا مالك للأرض غير الله، ونوزع غلة الأرض بيننا، أما الصيد فكل واحد يأخذ شبكه الخاص أو مع جاره فيرزقهم الله ويتقاسمون عن رضى ما حصلوا عليه.. وأنت تعرف كل هذا.. فأين الظلم؟ فقال جاسم مكابراً: ألا تنظر حال الفقراء فى قريتنا؟ قال الشيخ جلال الذى يجادله: أخبرنا أسماء هؤلاء الفقراء. وفكر جاسم طويلاً قبل أن يجيب، ففى حقيقة الأمر لم يكن فى القرية فقراء، لكنه قال المكان غير المناسب **غافل الحسون** مثلاً..» وهذا أيضاً غير صحيح لأن الرجل كان متقدماً فى السن ولا يستطيع القيام بأى عمل، والناس يساعدونه ويتكفّلون به وبامرأته الضريرة.

وتستطيع أن تواصل السير مع جاسم وأفكاره المضطربة إلى ما لا نهاية، فالشيوعية مطبقة فى القرية بكل دقة، دون حاجة إلى شعارات ونظريات، والناس يرون أن التكافل شئ طبيعى، وليسوا فى حاجة إلى من يعلمهم كيف يساعدون أهلهم.. ولكن الرواية ليست هذا الجانب المضحك وحده، فهناك تلك المواقف الباكية التى تجعل الدموع تطفر من عينيك، حين ترى مثلاً احتفال أهل القرية بيوم استشهاد الحسين رضى الله عنه، إن هذا الاحتفال يقام سنوياً فى أجواء من الجدية والصرامة والإحساس بالذنب القديم، وهم فى القرية الشيعية

يعيدون بعث المشهد المحزن من جديد ويختارون بعض الناس ليقوموا بدور جنود يزيد الذين يحولون بين الحسين والماء، اما المشكلة الكبرى التى تواجه هؤلاء السذج أصحاب العقيدة الراسخة، فهى اختيار من يقوم بدور قاتل الحسين ليمثل المشهد القديم؟ إن الكثيرين يترددون ويرفضون اداء هذا الدور الخسيس، ولكن فى النهاية لابد من واحد يقوم بهذا العمل، والتجارب السابقة علمتهم ان من يؤدى هذا الدور سيكون منبوذاً إلى الأبد، وكلما كان اداؤه التمثيلى جيداً كانت جريمته اكبر، حتى أن بعض من قام بهذا الدور من قبل اضطر أن يغادر القرية حتى لا يلتصق به لقب قاتل الحسين، مع علم الجميع ان كل هذا تمثيل، وأن القضية حسمت منذ اكثر من الف سنة، ولكن الاحزان تتجدد والعويل يشتد والرجال يمزقون ملابسهم والنساء يلطمن الخدود، وكأن الجريمة تقع أمامهم الآن.

ولا يمكن أن تحس بكل هذا إلا إذا قرأت تلك المشاهد فى هذه الرواية البديعة التى كتبها شيعى عاش فى الجنوب ورأى ما يحدث، وربما كان هو- رغم ثقافته الواسعة- احد الذين اشتركوا فى هذه الطقوس من قبل.

فى الرواية كذلك ثلاث نساء لا حد لجمالهن.. والصعوبة هى كيف تميز كل جميلة عن الأخرى، ولكن المؤلف أبدع ذلك بقدرة فنية رائعة بحيث تظل متذكراً لكل جميلة بصفاتها الخاصة، ومن هؤلاء الجميلات «بنقيس» بنت الايرانية التى لا تحس ان الكاتب يظلمها أو يشمت فيها، او حتى يجعلها رمزا للعراق - كما يحلو لكثير من الكتاب ان يفعلوا مع انه ينتهى بها فى رحلتها البائسة الى دار البغاء فى المدينة حيث تعمل هناك لتعيش، ولكن حين يلتقيها جاسم الهارب من الشرطة، تتجلى انسانيتها وشجاعتها، وتدافع عنه - مع زميلات المهنة - بكل ما تستطيع ثم تتبعه الى القرية وهى الهاربة منها بليل منذ سنوات بفضيحة لا يزال الناس يذكرونها.. تأمل جمال هذه الفتاة:

«..بلقيس» تلك الفتاة التى لايستطيع رجل ان ينظر الى عينيها دون ان يعشقها اذ تنتقل النفس فجأة الى درجة العشق والتتيم، وليس كل جمالها ما تراه العين، بل ان ثمة طاقة للجمال تنبعث من روحها كالسحر..

ولا يتسع المجال لوصف الجميلات الأخريات، او الاستشهاد ببعض من النصوص الشيعية الرائعة التى يوردها الكاتب.. ومنها هذه السطور التى يهتز لها القلب..

«.. لقد استقام لنا الامر فى كلا العالمين من سبعة اشياء معوجة، فهل رأى احد منكم كيف نقوم المعوج؟ زججت نفسك فى اصول الافول، والقيت بالشمس والقمر فى الملكوت، ووضعت الروح فى الحبيب، فنطق حبا..» الخ.

ولم اكن اريد ان الاحظ أى ملاحظات سلبية على هذه الرواية الممتعة، ولكن طيف استاذنا **يحيى حقى** اخذ يتحرك امامى الآن ليذكرنى بإنه حين قرر نشر عدد من المجلة فى عصرها الذهبى عن القصة العربية القصيرة، فوجئ - ونحن معه - ان القصة التى ارسلها الفنان العراقى القدير **فؤاد التكرلى** مكتوب حوارها بالعامية العراقية وتحير الرجل كثيرا حتى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امكنه ان يجد حلا، فأرسل احد زملائنا الى جامعة القاهرة ليأتى بطالب عراقى يضع الهوامش العربية للمتن العامى، وهكذا نشرت القصة.

ورواية صديقنا **فيصل عبدالحسن** منشورة فى المغرب، أى انها ليست موجهة للقارئ العراقى وحده، فماذا نفعل فى تلك الكلمات الكثيرة التى تحتاج الى شرح يبرز معناها، ولا نملك دأب يحيى حقى وصبره؟

صحيح ان الكاتب يفسر بعض الكلمات فى الهامش، ولكن عشرات الكلمات تظل غامضة لا تفصح عن معناها، ولا أريد ان اضرب الامثلة حتى لا يطول الموضوع.

تحية من القلب لهذا الكاتب المتميز الضاحك الباكى، ولو انه ظل فى العراق لنشر كتبه كما فعل من قبل فى دار الشئون الثقافية ولم يتح لى بكل اسف ان اقرأ له شيئا من قبل، واتساءل الآن بعد ان انتهت من هذه الرواية التى زادت اكتئابى: هل كان من الممكن لعمل مثل هذا ان يرى النور فى العراق؟ والسؤال الذى يلح علىّ اكثر: هل كتبه التى نشرت فى العراق خاضت فى بحر هذه الظلمات المتكاثفة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الغنى داود

قصص قصيرة حمقاء

فى هذه المجموعة التى تضم القصص المبكرة التى كتب أغلبها (محمد مستجاب) ما بين أعوام ١٩٦٩،و١٩٧٧ - يقدم تنويعات على موضوع رئيسى هو فى المقام الأول الهم السياسى - الذى كان يشغله منذ نشأته فى قرى الصعيد الأوسط، واضطراره للعمل فى الأعمال الصغيرة مثل كاتب فى معمل طبع وتحميض الأفلام، أو كاتب محام ، أو موظف صغير فى منطقة (الطمية) أثناء بناء السد العالى. ومنذ وقت مبكر وعى(مستجاب).. وربما فى اللاشعور - بالأداء السياسى لأعماله القصصية، وهذا الأداء

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

السياسى لايحتفظ بمعنى ثابت ومحدد المفهوم نظريا.. إذ يظل موضعا للتساؤل حول معناه.. لأن التغيرات السياسية دائمة ومتلاحقة، فهى مرتبطة بنظم الحكم والوسائل التى تتغير من خلالها الأنظمة السياسية، وطبيعة المشاركة الاجتماعية فى هذه التغيرات. ومن خلال قراءة «قصص قصيرة حمقاء» نحاول استخراج دلالات من الواقع الذى يصوره كاتبنا، وتشخيصه وإشاراته للكثير من هموم العصر الذى يعيشه.. فى إطار أعمال قصصية تتسم بالتباس تتابع الأحداث ومضاعفة إمكانيات تتابعها، والاسترسال وبتحطيم تدفق الحكاية، وبإتيانه لأحداث غريبة، واستغلاله لأشكال المسخ

واللامعقول، ومزجه بين الخرافة والواقع، واللجوء الى التمثل والسرد الشعبى القائم على تكنيك القصة داخل القصة، ونسف الزمان والمكان، وهى عوالم وأجواء لا تبعدنا كثيراً عن الواقع الذي نحياه لأننا نجد فيها معادلا موضوعيا لتفاصيل هذا الواقع - وهو إما واقع فاشى متسلط أو واقع استهلاكى متهرئ لا ينتج ولا يعمل، «ويفقد الكثير من وظائفه وإمكاناته الحيوية والهامة تدريجيا ودون أن يهتم - ويفقد فى الوقت نفسه (الفارس) الذى لا يضعف امام الإغراءات أو التهديدات - هذا الواقع - الذى يبدو ظاهريا - بعيدا عن اعماله - كما يقول الناقد د.شاكر عبد الحميد السهم والشهاب ١٩٨٣ - مطبوعات الرافعى .

وقد ازدحمت قصص (مستجاب) بالتفاصيل الكثيرة واحتشدت جنبا إلى جنب لرسم الصورة وإحداث الأثر وبالجمل المفرطة الطول وكثرة أدوات العطف..وقد التقط الناقد د. رمضان بسطويسى هذا الملمح فى حالات الكتابة وتوتر الوجوه والفرح - قراءة فى النصوص المعاصرة للقصة القصيرة (مجلة الثقافة الجديدة ص ٦ يونيه ١٩٩٣) حين اشار الى أن الدلالة السياسية (فى قصص **مستجاب**) هى القشرة الظاهرية لعالم الحشد، الذى تمارس فيه السلطة نفوذها على جماعات (النجع)، من خلال سلطات تتوسل بكل المفردات فى تاريخنا الأنثروبولوجى، لتاكيد حالنا الذى صغناه بأيدينا.

والمجموعة تضم ثلاثا وعشرين قصة قصيرة كتبها ما بين اعوام ١٩٦٩ حتى ١٩٧٧، وثلاث قصص فى الثمانينيات، وقصة واحدة فى التسعينيات. وهى القصص التى دارت معظم أحداثها فى المدينة، والتى تختلف أو تناظر القصص الأخرى التى دارت معظم أحداثها فى القرى والنجوع وجو الصعيد أو ما يمكن أن نطلق عليه (القصة الريفية) - أما قصص هذه المجموعة فيمكن أن نطلق عليها (قصص المدينة) الواسعة الضخمة المليئة بالضجيج ومشاعر الغربة والضياع فى الزحام، والحنين إلى القرية و(نوستالجيا) العودة إليها، وبرودة الأسفلت والمشاعر، وتحجر العواطف والأحاسيس، وتجهم الوجوه، ولهاث البشر المهرولين فى الطرقات، وكأنهم جميعا على سفر..

ففى القصة الأولى (الرمزية) «الوصية الحادية عشرة» ١٩٦٩ - يصور إنسانا مقيدا وكأنه (بروميثيوس) مقيدا أو المسيح مصلوبا - يكشف عن شعور لدى المتلقى بالقيود، وعند كل محاولة للتحرر يتجمع (الآخرون) ليقيدوه مرة أخرى، وكأن هذا الشعب قد تعود أن يخذل بعضه بعضا، وقد وظف الكاتب العنصر اللاهوتى او الأسطورى - محاولاً الترميز إلى أن الإنسان المصرى مقيد ومحبوس.وتجسد قصة «يوم هام فى حياة رجل نصف مهذب» ١٩٧١ عبثية حياة الإنسان المثقف فى تلك الفترة التى تم التبشير فيها بالانفتاح بعد فترة طويلة من الانغلاق - فخروج البطل فى رحلته إلى محاكمة بإحدى مراكز الصعيد - باحثا عن حقه الضائع، ولقائه بفتاة كانت جارته قبل رحيله الى المدينة، وقضائه اليوم كاملا معها - حتى عودتهما آخر الليل وهو خائب المسعى.. مهزوم..المسعى الجو العام للشعور بالخيبة واللامعنى وعدم تحقق أى

شىء فى ظل ظروف عامة خانقة. وتدور أحداث قصة «معركة الأرانب»١٩٧٣ حول شاب من أسرة بسيطة يذهب لخطبة زميلته فى العمل ـ ابنة الباشا السابق الذى كان رئيسًا للوزراء ـ وهو فى حالة تهيب وتردد. وينتظر الشاب الباشا فى الحديقة، ويرتب الحوار الذى سيدور بينه وبين الباشا، ويدرك الهوة الشاسعة بين طبقتيهما علماً بأن ما يحدث الآن يتم بعد واحد وعشرين عامًا من تولى الضباط مقاليد الحكم فى مصر فى يوليو،١٩٥٢ والشعارات التى يرفعونها عن الاشتراكية والمساواة ـ ويتعمق شعور الشاب بهذه الهوة، ويبدأ فى مداعبة الأرانب فى الحظيرة فتخدش يده، وبالتدريج يخلع جاكتته، ويعود الى أصل طبيعته كفلاح، ويبدأ فى إصلاح المقاعد المكسورة فى الحديقة، وتعاود الأرانب مشاكسته فتدور بينه وبينها معركة فيفتك بالأرانب جميعًا، وكأنه يقتل كل الباشوات الجاثمين على صدور الفقراء من أمثاله . وفى النهاية يعود هاربًا من فوق سور الحديقة ـ دون أن يقابل الباشا ليخطب حبيبته، لتتجسد الفوارق الطبقية الحادة التى تعوق التواصل بين أبناء الشعب الواحد، والتى ما تزال قائمة بين أبناء هذا الشعب الذى ظل حاكموه يرفعون شعارات المساواة، وقدمها الكاتب بأسلوب السرد السينمائى القائم على التتابع ـ مُوظفاً عناصر التهكم والمفارقة النابعة من اجتماع المتناقضات.

وفى قصة « المنفى» ١٩٧٤ اختار الكاتب الأسلوب البوليسى فى السرد ذى الحبكة المشوقة المتقنة الصنع ـ رغم أنها تتناول قضية ـ عبثية الوجود وانعدام المعنى ـ عندما اشتد حصار الانفتاح الاستهلاكى حول الإنسان البسيط. وبأسلوب طريف لهجاء سيدة اتخذ شكل أبحاث فريق حفريات يبحث فى بطن الأرض عن الآثار القديمة يصوغ(مستجاب) قصته«رحلة فى مخ السيدة ن.ع.»١٩٧٤ وللقصة بعد آخر ـ بالإضافة الى براعة الشكل الذى اتخذه ـ وهو القدرة على رسم صور القبح والبشاعة التى يمكن أن يصل إليها الإنسان من سقوط وتدن فى زمن يصبح فيه الإنسان مسخا، فى قصة «التحقيق» ١٩٧٤ ـ يكشف الكاتب عن حالة اختناق وحصار ولكن فى نبرة ساخرة، حيث تتسرب إليها حالات اللامبالاة، واختلال العدالة، وبداية تركيبة او نظام وهيكلة «كيف يصبح الفساد دولة» حتى فى محراب العدالة المقدس، وهناك «ست قصص قصيرة» ١٩٧٤ ـ الاولى بعنوان «البخيل» ذلك النبات الطفيلى الذى يتغذى على النباتات المثمرة الحقيقية، ولكى تقاومه لابد ان تحرقه أما إذا حصدته وكرمته فإن أى عاصفة أو هبة هواء كفيلة بأن تنشر النجيل فى كل أنحاء الحقل لينتشر وباؤه ويعم الخراب، والقصة الثانية عنوانها «المحنة» يقتبسها الكاتب من كتاب «نابليون» **لاميل لودفج** حول ذلك البطل الغازى الذى كان فى الثانية والعشرين ملازمًا، وفى الرابعة والثلاثين امبراطورًا، وفى الحادية والأربعين، يجىء له وليده الوريث ـ لكنه يأسى لانه لن يرى وريثه ملكًا أو حتى قائدًا ـ بينما الطفل يريد أن يتملص منه ليرتمى فى أحضان مربيته الدافئة، وهى لقطة اختارها الكاتب لتكون أقرب إلى الحكمة الشعبية «باوارث مين يورثك» ولعل الحكام الطغاة يتعظون.. وحكمة أخرى بعنوان «المشهد» تكشف أن الكاميرا وهى الآلة الصماء تصور

ARCHIVE

كل شيء - بينما يتعارك البشر المثلون، ويتقاتلون - لا تأبه بهم - وحتى ولو حاول أحدهم أن يدمرها فهى تسجل كل شيء فهى كالزمن فى صيرورة دائمة وحكمة رابعة مأخوذة عن سيرة هارون الرشيد ومظالمه - فدائمًا ما يدفع «العبيد والخدم والصغار» حياتهم ثمنا لاقتداء السادة والأمراء، وفى قصة «عروس حسنين» سخرية من تلك الحالة الغريبة التى يمكن أن يصاب بها وهى سلبيته وعدم إحساسه بما يحدث حوله من جرائم وهو ما حدث «لحسنين» عندما تظاهر بأنه مشغول بما جرى للصديق «فخرى» الذى وجدوا جثته ممزقة فى فراشه، وفى الوقت نفسه يذهب فى المساء - مع مباركة فبقية الأصدقاء - لخطبة فتاة - إذ كان يبحث طوال الوقت عن عروس مناسبة، وفى قصة «سعاد» يروى حالة حب وشبق لا يكتمل - لأن العاشقين فشلا فى دخول الخلوة التى دبرها المحب - مجسدا حالة إحباط أو وأد لأى تلاق بين اثنين.

وفى قصة «سعاد لن تسافر أبدًا» ١٩٧٤ تبدو مهارة التكنيك والقدرة على التلاعب بأساليب السرد - فهو - تارة يكسر الحاجز بين الراوى والقارئ، وكأننا فى مسرح «بريخت أو بيراندللو»، ويؤكد - تارة أخرى - التباس تتابع الأحداث، ويضاعف عدد إمكانيات «تتابعاتها»، وتحطيم تدفق الحكاية، وتارة ثالثة - يوقف تدفق القصة، ويؤكد وعى القارئ بوجود النص ليقلل من الاهتمام بتطور الحكى - حيث - تبعد - هذه الخصائص النصية كلها - القارئ عن القضية لتثير وعيه بالكتابة نفسها لتلعب دور الحاجز بين القارئ والحكاية وليس هذا التباعد مهما بالنسبة إلى القارئ فحسب - بل بالنسبة إلى القصة بوصفها نوعًا أدبيًا - لذا فإن انغماس القارئ فى «الرواية» غير متحقق على نحو تقليدى - كما تقول **د. فدوى مالطى دوجلاس** فى دراستها عن رواية **مستجاب** «من التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ، وتدمير طقوس الحياة واللغة،» مجلة ابداع يونيو - يوليو ١٩٨٣ - إذ تعكس القصة حالة الفوضى والتشتت التى يعيشها «المبدع» والتى تعيشها بطلته والتى يعيشها الآخرون «كالجار» الذى يريد أن يبحث فى الصحيفة عن حادثة ديروط الشريف.

وفى قصة «التمهيد لقتل أحمد عبيدة» يستخدم الكاتب التكنيك السينمائى القائم على تتابع المشاهد، والقطع من مشهد إلى مشهد وبزوايا الكاميرا المتعددة فى اللغة السينمائية، وتدور حول انتحار شاعر موهوب دمروا كبرياءه وكرامته فأشعل النار فى نفسه - فلقد اغتيلت مواطنة المواطن، وامتهنت آدميته فى بلد لا يعترف بالإنسان الفرد - سواء كان شاعرا موهوبًا أو إنسانًا عاديًا وتبدو هنا حساسية الكاتب فى معاينة تجربة امتهان الإنسان للدرجة التى تصل به إلى الانتحار وتلمس حلاوة الحكى، والبحث عن النقيض الذى يتسلط عليه العنف والشراسة فى قصة «حكاية هادئة» ١٩٧٥ - المحملة بدلالات تشير إلى مجتمع يسقط فى هوة الكتابة حيث يصبح كل شيء باهتًا ورماديًا وقاهرًا - فبينما الراوى مهموم فى مشاكله التى لا حل لها - يلقاه صديق قديم يدعوه لسهرة حمراء ولا يتركه فينقاد له حتى يتناسى مشاكله، ويذهب معه مستسلمًا ومتحملا تكاليف السهرة بآخر ما تبقى معه من نقود رغم أن أزمته الطاحنة سببها حاجته الملحة

للنقود، ويبدو فى القصة التالية التى نشرها فى العام نفسه عندما انفتح الباب» ١٩٧٥ قدرته على التلاعب بالألفاظ وبأسلوب السرد.. حيث يروى حكاية عبثية أبرز ملامحها هو الرغبة فى العنف، وكأنه يفجر فى الحلم بل فى الكابوس - عدوانه وغضبه - ثائرًا - على هذه الهوة العميقة بين الطبقات فى هذا المجتمع القائم على التفرقة المخيفة، ويواصل الحلم الكابوس فى القصة التالية «رحلة صيد» ١٩٧٥ وهى قصة أقرب إلى التهويمات وأحلام اليقظة عن ممثلة تخرج مع الراوى فى رحلة صيد فاشلة - يكون ضحيتها صبى صغير تركوه فى حراسة السيارة فيعودان ليجداه مقطوع الرأس ويعودان بخيبة فشل الصيد - لتستعيد الممثلة زيفها والقها ومرحها وإبهارها - عندما يتعرف عليها صاحب كشك سجائر فتستعيد شهرتها المزيفة وثقتها الجاهلة بنفسها - فتطلق الضحكات - «التى تصل العالم»، والقصة تعكس زيف البريق والإبهار الذى يعيشه المجتمع وقد نظم علاقاته الكاذبة بهذا الشكل وكأنه ليس هناك جريمة قتل بشعة، وشعور بالفشل والإحباط والخيبة يسود كل شيء وتعكس تلك الإزدواجية التى يعيشها الناس ويقسم الكاتب «قصص قصيرة حمقاء» إلى ستة اجزاء قصيرة هى «الخراب الأول، الخراب الثانى، قصيرة حمقاء، الخراب الثالث، المرشد، مهب الريح» وهى عناوين متنافرة - سوى معنى الخراب فى ثلاث - لكى تربطها حالة عامة أو مناخ عام وهى لقطات سريعة أقرب إلى «الفلاشات» فالأولى هجاء كاتب لكل العالم الفاسد، والثانية حول زيارة يمنعها كلب شرس وتتدخل طفلة صغيرة تجعل الكلب وديعا هادئا، والثالثة حول حياة زوجية مملة تنتهى بقتل الزوج للزوجة أو ربما العكس، وتتضمن مفارقة درامية طريفة فى سطورها القليلة التى تقترب من فكرة القصيدة قصيرة المقاطع، والرابعة شكل من اشكال الغواية بين رجل وامرأة يأتى عابرًا - فالحديث بينهما يدور حول اشياء عابرة - بينما الفعل يتصاعد ليلتقيا فى مضاجعة، والخامسة تكشف عن سخرية اليمة - فالذى يرشدك إلى الطريق عابرًا يرشدك إلى حتفك، فمجرد النصيحة تنتهى إلى كارثة والقصة السادسة تكشف أن هيبة الموت تضيع فى اللهاث وراء تفاهات الحياة، وتشير قصته «الحزن فى ستة مقاطع» بدون تاريخ - إلى سخافة الحياة وافتقادها للمعنى ويرثى الكاتب فى قصة «الموت يداهم الأمير» بدون تاريخ - صديقة الروائى والقاص «ضياء الشرقاوى» وهى مرثية نثرية تتفجر بالشاعرية الخالصة، وتكشف عن اللامبالاة والاستهتار والغيبوبة التى يعيشها مجتمع فقد ترابطه ووعيه.

ويسخر مستجاب من الحب العذرى ويروى فى قصته «سعاد - أول الأمر» ١٩٧٦ - قصة سعاد المعشوقة التى هام بها الراوى بينما هى تمنح نفسها لأى عابر كالبغى وكأنها الوطن الذى يعشقه لكنه يخونه. وتنقسم قصة «دورة الحزن» ١٩٧٧ الى أربع «فلاشات» أو لقطات سريعة - سيريالية - تكشف عن مدى غرابة العالم، وتجسد مفارقاته - سواء فى الكتابة أو حتى فى مجرد الذهاب إلى الحلاق - فوراء كل شيء بسيط مؤامرة أو تواطؤ أو جريمة وفى قصة «كلب» ١٩٨١ يروى «طرفة» لكنها مقززة - حول إنسان يمكن أن يصبح أكثر نهما من

الكلاب ويسرق طعامهم ليأكله بشهية وتعكس قصته «التواطؤ ١٩٧٢ كيف أن الموت يتربص بالإنسان فى كل لحظة، ويطارده فى هذا العالم المظلم الملىء بالكراهية والبغضاء، والغل، والسواد والرغبة فى الانتحار، والإيغال فى العهر، والفسق والابتذال والسخف، وعالم اللامعنى والعبث، إذ تجسد القصة الرؤية الضارية المفترسة للحياة التى تفتك بكل شىء - حيث يتحول العالم إلى سفاحين وضحايا، ويحكم الكون قانون الغاب القائم على البطش والانتهاك والافتراس وفى قصة «الدورة» ١٩٨٢ المكتوبة بضمير الغائب، ونادرا ما تأتى قصص هذه المجموعة بضمير الغائب - يبحث «السارد» عن المؤانسة، ويعبر عن حيرته وشعوره بالعزلة والاستيحاش فى عالم فقد التواصل والحب. وتعكس قصته «الصغيرة أروى» ١٩٨٣ حالة من الذكريات الاسيانة حول حب موءود وخيبة أمل فى تحقيق طموح تم احباطه - فالفتاة التى أحبها تركته وتزوجت شخصا آخر وأنجبا طفلة، ثم اختلفا فتركت بيت الزوجية وهاجرت إلى الخارج وخلفت ابنتها مع جدها - الذى يراوغ السارد حول تفاصيل أو حقيقة هجرة ابنته إلى الخارج لأن الحقيقة دائما ضائعة - فقد رفضت المهاجرة أن تتزوج الذى احبها لأنه فقير أو دون مستواها كما تتوهم، وتزوجت بآخر لتكون نهاية زواجها الهجرة، وهو وضع أليم يدركه الأب لكنه لا يبوح أبدا، وتمتلئ قصته «التتويج» ١٩٧٤ بالعنف والدماء والقتل، وبأبطال متوحشين يلغون فى الدماء - فكل التداعيات تتوالى حول من وجدوه فى قاع ساقية قديمة مجذوذ الرأس - مبتور الأطراف، أو «فخرى» الذى وجدوه ممزقا فى فراشه وجمجمته محطمة، وتنتهى القصة بعاشق يغرز أنيابه فى جسد حبيبته ويفتك بها - كما لو كان انقلب حيوانا مفترسا وكأنه يتخلص من آخر أشكال البراءة، والاستسلام الذى تمثله العروس فى حياته التى تم تشويهها، والقصة الأخيرة فى المجموعة بعنوان «إنسان الغابة» بدون تاريخ - وتكشف عن وحشية وفظاظة، وتشير إلى أن الإنسان يمكن أن يكون أكثر ضراوة ووحشية من الوحوش ويتم سرد القصة ببساطة وكأنه يقوم بتحقيق صحفى عابر حول إنسان الغابة فى حديقة الحيوان.

ونلحظ أن الجو العام فى كل قصص المجموعة يكشف عن عداء الكاتب للنظام الفردى والعقلية العسكرية، وكراهيته للسلوك الفاشى المتسلط، وسلوك الجموع المهترئ والمتخاذل، وكذا سلوك الأفراد المتهافت والوضيع والمنافق - وهو الجانب - المسكوت عنه لدى الكاتب، والذى لايفصح عنه بشكل مباشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمل خالد

المسرح فى الوطن العربى

هذه هى الطبعة الثانية من كتاب الروائع الناجح الذى قدمه الناقد الكبير الراحل الدكتور **على الراعى** إلى المثقفين عامة ومحبى المسرح بعنوان (المسرح فى الوطن العربى).

يقدم للكتاب الناقد **فاروق عبد القادر** مشيراً إلى أن حياة الدكتور **على الراعى** (١٩٢٠ - ١٩٩٩) ارتبطت بفن المسرح ارتباطا وثيقاً، وهو - **على الراعى** - يحدثنا فى القليل الذى كتبه عن سيرته الذاتية عن المؤشرات المختلفة التى غرست فى قلبه عشق المسرح وفن التمثيل منذ كان صبياً فى مدينة «الإسماعيلية» ثم فى أثناء دراسته الجامعية فى القاهرة (١٩٣٩ - ١٩٤٣) وعمله فى الإذاعة فور تخرجه حتى سفره إلى انجلترا لدراسة أدب المسرح فى ١٩٥١، حيث أعد رسالته فى مسرح **برنارد شو** متقصيا العوامل الفكرية والفنية التى كونت هذا المسرح الحافل بالأفكار والأحداث والشخصيات..

يروى الراحل الكبير حواراً دار بينه وبين أستاذه فى جامعة «برمنجهام» بروفيسور **الادريس نيكول**، الحجة العالمية فى فن الدراما وتاريخه - كما يصفه - حين عرف **نيكول** منه أنه ينوى دراسة مسرح **شو**، لم يستطع أن يخفى ضيقه الشديد، وقال إنه لا يريد أن يقرأ منشوراً أيديولوجيا آخر عن **شو**، واقترح عليه موضوعاً بديلاً هو «دراسة الصحراء فى الأدب الإنجليزى» يواصل د.**الراعى**: «قلت للبروفيسور **نيكول**: إننى تركت فى بلدى عملاً مهماً وواعداً ومجزياً فى سبيل أن أحصّل علما بالدراما التى أعشقها، الدراما البريطانية والعالمية. والموضوع الذى يقترحه لا يحقق هذا الهدف، واقترحت أن يكون موضوع البحث دراما **برنارد شو**، بعض المؤثرات على التقنية، هنا خفف **نيكول** من اعتراضه وقال: أتدرى

أنك بهذا سوف تدرس الدراما العالمية من اليونان حتى العصر الحاضر؟ قلت: نعم، أدرى ولهذا السبب بالضبط اخترت **برنارد شو**.. هدأ **نيكول** إذ ذاك وسمح لى بمواصلة البحث..» أيضا يشير الناقد **فاروق عبد القادر** فى مقدمته للكتاب إلى مؤلفات د. **على الراعى** فقد أصدر تسعة كتب عن المسرح المصرى والعربى العالمى، بدأها بكتابه (فن المسرحية) ١٩٥٩، وفيه دراسة تطبيقية لعناصر المسرحية: القصة والحركة والحوار والشخصيات يقدم لها النماذج من أعمال **إبسن وشو وتشيكوف** وغيرهم ثم دراسته التالية عن مسرح **شو**، وهى رسالته للدكتوراه، ترجمها ونشرها بالعربية ١٩٦٣ وفيها يتقصى أصول أعماله فيعود إلى المسرح الإغريقى وما تلاه وتكاد الدراسة تتحول لموسوعة شاملة عن كتاب المسرح فى الغرب. ثم كتابه «مسرحيات رمس صيون» ١٩٧٠ عن كتاب المسرح من **بلوتوس** إلى **إدوالو البى**، ثم جاء كتابه «هموم المسرح وهمومى» ١٩٩٤ وفيه دراسات عن أساتذة المسرح **شكسبير وإبسن وبرنار شو وتشيكوف واونيل** وسواهم، ثم ترجم «الشقيقات الثلاث» **لتشيكوف** و«**بيبرجينت**» **لإبسن** بدراستين شاملتين عن صحابيهما.

ويؤكد **فاروق عبد القادر** إن ما يكتبه الدكتور **على الراعى** عن مسرح الغرب يمضى دون تحفظ واحد فهو كاتب يمتلك موضوعه جيدا ويجيد عرض وتقديم ما عنده ولقد حقق الدكتور **الراعى** لنفسه معرفة شاملة ودقيقة بمسرح الغرب لا بأعلامه وأعماله فقط، لكن بتاريخه كذلك - ويرى الناقد **فاروق عبد القادر** أن ما سيبقى طويلاً من دراسات الدكتور **على الراعى** المسرحية ما قدمه عن المسرح العربى والغربى وهنا تذكر على الفور ثلاثيته التى تضم «الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى» ١٩٦٨ و«فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» ثم «مسرح الدم والدموع دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية» ١٩٧٣. وقد أصدر د. **الراعى** الثلاث فى مجلد بعنوان «مسرح الشعب» ١٩٩٣. وفى تصديره لهذا الكتاب يقول د. **على الراعى** «هذه هى المرة الأولى التى يجتمع فيها نشاط الأمة العربية فى حقل المسرح فى كتاب واحد. ومن هنا انتصب التحدى أمامى قوياً فاتناً، لست رجل سياسة، وإنما أتطلع دائماً إلى خدمة الوطن العربى، فكرة وواقعاً، وقد وجدت أن تجميع نشاط الفنانين والكتاب المسرحيين العرب فى صعيد واحد هو خدمة ثقافية ذات بال لفكرة الوطن العربى الواحد.

من يقرأ هذا الكتاب سيجد نفسه دائما بين أهله أينما انتقل المؤشر من الخليج إلى المحيط: الهموم ذاتها، الآلام عينها. الآمال ودواعى الاستبشار هى هى فى كل قطر عربى.

يرى الدكتور **الراعى** أنه يمكن القول - بكثير من الوثوق - إن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحى لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. إذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التى عرفها العرب فى شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام والتى لم تتطور إلى فن مسرحى كما حدث فى أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات

ARCHIVE

واضحة إلى أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل.

ويوضح المؤلف أن أقدم إشارة إلى هذه الحقيقة نجدها فى كتاب «الديارات» **للشابشتى**، حين يذكر الكاتب أن الشاعر **دعبل** هدد ابنا لأحد طباخى المأمون بأنه سيده. فرد الابن بدوره قائلاً: «والله إن فعلت لأخرجن أمك فى الخيال». أى أنه أنذره بأنه سيوحى إلى أحد فنانى المخايلة بإظهار صورة أم **دعبل** بين الصور الأخرى التى كان يلعب بها أمام متفرجيه يظهرها بمظهر يدعو إلى السخرية طبعاً.

ويذكر **الشابشتى** فى موضع آخر من الديارات. أن اللعب بخيال الظل كان معروفاً على عصره، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك. ثم يذكر د. **الراعى** قول الباحث المسرحى **شريف خازندار** أن الخليفة **المتوكل** كان أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط وأنه كان يميل إلى التهريج والأغانى الهزيلة ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانا للتجمع والتبادل الثقافى مع البلدان الأجنبية وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم فى قصور الخلفاء كما كان المسافرون العائدون من أسفار طويلة يقصون على الخلفاء من أخبار أسفارهم ما يسلى ويدهش. أما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليتهم المحببة عن قصاصين منتشرون فى طرق بغداد، يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها.

وكان هناك كثير من المضحكين تفننوا فى طرق الهزل، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخراسانين والزنوج والفرس والهنود والروم أو يحاكون العميان، وقد يحاكون الحمير ومن أشهر هؤلاء فى عصر **المقتصد ابن المغازلى**، وكان يتكلم على الطريق ويقص على الناس أخباراً ونوادر ومضاحك وكان فى نهاية الضحك وسمع به **المقتصد** فأحضره فمازال يذكر له نوادر والخليفة متماسك حتى أخرجه عن طوره ووقاره إلى الضحك، فضرب بيده وفحص الأرض بقدمه واستلق من كثرة الضحك وغلبته عليه.

ونحن نعلم أن نداء أصدره الخليفة **المعتمد** يحظر فيه نشاط هؤلاء الفنانين أنهم قد كثروا كثرة مفرطة عهده وأنهم كانوا يتخذون من المسجد والجامع مقراً لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة. وقد حفظ لنا **الجاحظ** بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين أو الممثلين فى الواقع ممثلين ثوريين يتخذون مادتهم من الواقع مباشرة. يقول **الجاحظ**:

«إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئاً. وكذلك تكون حكايته للخرسانى والأهوازى والأنجى والسندى والأحباش وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم. فإذا حكى كلامه الفافاء فكأنما قد جمعت كل طرفة منى فأفاء فى الأرض فى لسان واحد. وتجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد فى ألف أعمى واحداً يجمع كل ذلك، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان فى أعمى واحد. ولقد كان **أبو دبوجة الأنجى** مولى **آل زياد** يقف بباب الكوخ بحفرة المكارين فينهق، فلا

يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متصبا بهير إلا نهق وقبل ذلك تسمع الحمير نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك. ولا يتحرك منها حتى كان **أبو دبوجة** فيحركها. وقد كان جمع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد وكذلك كان في نباح الكلاب».

ويشير د. **علي الراعي** إلى أن هؤلاء الحكائين هم إذن فنانون مسرحيون لاشك في ذلك. فنانون من طراز ممتاز، فلا أحد يكتب لهم شيئاً، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب والشخصية كلية أو مركبة، كما يقول النقد الحديث ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم.

هذه مجرد قطوف من هذا المرجع الرائد الذي لا غنى عنه في مجاله للقارئ والباحث، بفصوله الغنية التي شملت الأصول، ثم انتقلت إلى المسرح في الشرق بشكل عام، ثم إلى المسرح في الخليج العربي، ثم إلى المسرح في المغرب العربي، وأخيرا جاء الختام بفصل يستشرف مستقبل المسرح العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
رسائل جامعية

البنية السردية والأيديولوجية فى قصص: إدوار استونييه

هذا هو عنوان الرسالة التى تقدمت بها الباحثة منال عارف المدرس المساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية الألسن جامعة عين شمس تحت إشراف أ.د. زينب منيب و أ.د كاميليا صبحي. وقد نالت عنها درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى.

فى هذه الرسالة تقر الباحثة باستحالة وجود تصنيف موحد يمكن ان تندرج تحته البنية السردية لأى نص. ففى كثير من الأحيان يصعب التمييز بين القائم بعملية السرد وذلك الموجود فى بؤرة الرؤية، حيث تتشابه التقنيات بل تندمج فيصبح من العسير الفصل بينها. ومن ثم اقترحت الباحثة بعض الحلول البديلة التى لم يتجه إليها بعض المتخصصين فى هذا المجال، مثل جيرار جينيت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد لجأت الباحثة فى هذا الشأن إلى ما أسمته «بالتحويل إلى الأنا» طبقا لمقولة بارت التى أوردها فى كتابه «مقدمة فى تحليل بنية النص»، وقد طورتها بحيث تتناسب البنية السردية لروايات إدوار استونييه. وتتمثل هذه الفكرة فى تحويل الضمير السردى فى النص من «هو» إلى «أنا»، بحيث نستطيع التمييز بين الراوى والشخصية، فالراوى الذى يسرد الأحداث ليس بالضرورة هو الشخصية التى تراها، فكثيراً ما تكون الشخصية هى التى ترى بينما يقوم الراوى بمهمة السرد.

وقد تطرقت الباحثة، ايضا إلى موضوع السيرة الذاتية ، وضمنت بحثها نقدا لكتاب فيليب لوجون: «عقد السيرة الذاتية» والذى يقصر فيه استخدام مسمى «السيرة الذاتية» على الأعمال التى يتطابق فيها اسم البطل مع اسم المؤلف تطابقا تاما، حيث يرى لوجون أن فى هذا التطابق بُعدين اثنين:

أولا: أنه يتم بصورة ضمنية، ويندرج هذا فى إطار ما أسماه «عقد السيرة الذاتية» ويتأتى عن

طريقـــين: الطريق الأول هو عنوان العـــمل الذى لا يدع لدى القـــارئ مجالا للشك فى أن المتحدث بصيغة ضـمـير متكلم فى النص هو المؤلف نفسه وينطبق هذا الأمر على عناوين مثل: «قصة حياتى»؛ «سيرة ذاتية» إلخ.. أما الطريق الثانى فـهـو طريق المقدمة التى يصـرح فـيـهـا المؤلف بالتـزامـه إزاء القـارئ، فـيـؤكـد أن المتحدث بصيغة ضمير متكلم داخل العمل هو المؤلف نفسـه، حتى وإن لم يذكر اسمه داخل النص.

ثانيـاً: أنه يتم بصـورة صـريحـة، كأن تحمل الشخصية الراوية داخل النص نفس اسم المؤلف الموجـــود على الغلاف.

ويـرى فيليب لوجـون ضـــرورة تحـقق أحـد هذين الشـرطين أو الاثنين مـعـا ليكتمل عـقـد السـيـرة الذاتية، يورد مثـالا على هذا كتاب «الاعترافات» لروسو.

وينهى لوجـون تحليله للسيرة الذاتية مؤكدا استحالة وجود عقد ســيـــرة ذاتيـة إذا اخـــتـلـف اسم الشخصية الراوية عن اسم المؤلف. وقد أثبتت الباحثة عدم صحة هذا الأمر من خلال تحليل تطبيقى أجرته على رواية «هكذا كانوا» لإستونييه، والذى يقدم نموذجاً فريداً من نماذج السير الذاتية. حيث تحقق وجود «عقد للسيرة الذاتية» دون أن يتطابق اسم الشخصية - الراوية مع اسم المؤلف.

فى هذه القصة استهل الكاتب روايتـه بتـقـديم لشـجـرة عـائلة الشـخـصـيـة - الرواية، حتى سـابع جد، بدقة متناهية، ولكنه أغفل ذكر اسم والدىْ الطفل الذى يـمـــثـل الشـخـصـيـة - الراوية. وقـد لفـتت الباحثة النظر إلى أن اسم الطفل لم يرد إلا بعد أن قطع المؤلف شوطا لا يستهان به فى كتابة الرواية، وذلك فى صـفـحـة ١٢٥. وانتهت إلى أن استونييه حينما شرع فى الكتابة كانت لديه بالفعل نية سرد سيرته الذاتية، ولكنه ما لبث أن تردد، وآثر أن يتخفى وراء شخصيات خيالية، بسبب حيائه الشديد وحرصه على عدم الإفصاح كلية عن بعض جوانب من حياته الخاصة.

ومن هنا اسـتطاعت البـاحـثـة إضـافة إمكانية ثالثة لتحقق «عقد السيرة الذاتية»، هو ذلك العقد الذى يكون بين المؤلف والقـــارئ، والذى يتعهد فيه المؤلف بجعل حياته مادة لكتابه.

منال عارف

متابعات
مؤتمرات

مئة عام على تحرير المرأة العربية

إن سعى المرأة العربية نحو تحرير إرادتها يمثل نموذجا لتجربة الشعوب العربية فى سعيها نحو امتلاك حريتها لمواجهة أقدار مستقبلها؛ هذه هى الكلمة التى افتتح بها الفنان **فاروق حسنى وزير الثقافة** مؤتمر مئة عام على تحرير المرأة العربية، الذى عقد فى الفترة من ٢٣ حتى ٢٨ أكتوبر الماضى، وحضره لفيف من الكاتبات والكتاب العرب والمصريين.

ثم جاءت كلمة السيدة **سوزان مبارك** فى افتتاح المؤتمر بمثابة وثيقة عمل للفترة القادمة. استعرضت سيادتها فيها. جهود المرأة عبر التاريخ وعطاءها على طريق التحرر والتنمية وصولا إلى جهودها فى اللحظة الراهنة لاحتلال مكانتها التى تستحقها فى بناء المجتمع الذى تنتمى إليه وتغرس فيه بذور التنمية لغد أفضل. كما علقت السيدة **سوزان مبارك** على دور **قاسم أمين** الذى رأت فى أعماله الفكرية تنبيهًا لنا جميعا بأن حرية العقل هى المقدمة الضرورية للتقدم. هذا فى الوقت الذى لم تغفل فيه الإشارة إلى أن العالم العربى مازال يعانى من وجود معوقات لتقدم المرأة. تنبع من داخل المجتمع بل من داخل المرأة نفسها.

وجاءت كلمة الدكتور **جابر عصفور** التى ألقاها فى افتتاح المؤتمر شارحة للأهداف والأسس التى تقوم عليها فلسفة انعقاد المؤتمر انطلاقا من مؤلفات **قاسم أمين** حيث بوادر التحرر؛ التى انطلقت على دربها المرأة العربية فى سعيها إلى إحراز مكانتها اللائقة فى المجتمع ومشاركتها الرجل فى تنمية الوطن والنهوض به فمهمة المؤتمر الأساسية هى التصدى لمظاهر الردة التى أصابت حركة تحرير المرأة.

ملامح مشروع جذرى للمستقبل. فحين نعقد مؤتمرنا اليوم بمناسبة مرور مائة عام على صدور كتاب وتحرير المرأة، **لقاسم أمين**. فإننا نحتفل بمرور قرن كامل فى

ARCHIVE

مسيرة تحرر المرأة العربية وبمشروع جذرى صاغه قاسم أمين فى كتابه الذى صدر عام ١٨٩٩م واكمله بكتابة «المرأة الجديدة» الذى صدر عام ١٩٠٠م. وتتمثل جذرية هذا المشروع فى أنه لم يختصر قضية المرأة فى جانب فحسب من جوانب الإصلاح الثقافى كالتعليم مثلا.. ولم يدع إلى مطالب اجتماعية جزئية تتصل بالحجاب أو إعادة النظر فى الحق المطلق للرجل فى الطلاق أو تقييد نظام تعدد الزوجات وما أشبه، وإنما صاغ ذلك كله فى رؤية جذرية شاملة ومتكاملة لعملية تحرير المرأة فكريًا واجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا.

وفى كلمتها بعنوان (الباحثات المصريات المشاركات فى المؤتمر) اقترحت الدكتورة **ليلى تكلا** تخصيص جائزة سنوية للرجل الذى يدعم قضية المرأة. وطالبت بتحرير عقل الرجل من الرواسب والأفكار البالية، وأكدت أن المرأة لا تكون ضعيفة إلا فى وطن ضعيف. وأضافت أن قضية التحرر من الأغلال هى قضية البشرية، وجزء من قضية الصراع بين العبودية والحرية بين الخير والشر.

وفى أولى جلسات المؤتمر اكدت الدكتورة **أمنية الجندى** وزيرة التأمينات والشئون الاجتماعية، أن التحديات أمام العمل الاجتماعى والنهوض بالمرأة مازالت كثيرة، وأن الدولة قد وضعت خطة زمنية لمواجهة هذه التحديات بما تسمح به الظروف. وأوضحت أنها لم تتعرض فى حديثها لأوضاع المرأة فى الدول العربية بسبب وجود تباين شديد فى واقع المرأة فى هذه الدول، فبينما تطبق إحدى الدول القانون الأوربى الذى يمنح المرأة نصف مال الرجل فى حالة الطلاق، نجد دولة أخرى قامت فيها القيامة بسبب امرأة قادت السيارة. هذا التباين الصارخ يفرض علينا تلمس الطريق بقدر محسوب، غير أن هناك أمرًا مهما، هو استجابة المرأة نفسها لكل الجهود المبذولة لتحريرها، فكثيرًا ما تكون هى العقبة بتمسكها بماورثته من تقاليد وأفكار بالية، وهناك مثال على ذلك، فى قضية ختان الإناث، ويدافعن عنها بضراوة.

وفى كلمة موجزة للدكتورة **فاطمة موسى** حول صالون **نازلى فاضل**، أشارت إلى أنه كان ملتقى لبعض أعلام التنوير، لكن لم يكن لها ولا لرجال السلطة الإنجليز عليهم من التأثير مثل ما للخطاب الأصولى منذ عصر محمد عبده وقاسم أمين وعندهما إن دراسة كتاب تحرير المرأة فى علاقته بفكر محمد عبده تكشف عن الأسباب الحقيقية لتطوير فكر أمين بعد نشرة لكتاب (الرد على داركور ٤، ٨،) الذى عبر عن رؤية تختلف عن الكتاب الأخير إلى تأثير نازلى فاضل

● وقد ألقيت عدة أبحاث مهمة يقرب عددها من مئة بحث. قدمها نخبة من الكتاب المصريين والعرب؛ ودار معظمها حول المرأة من زوايا مختلفة :

(المرأة والإبداع، خطابات تحرير المرأة، الحجاب والهوية، المرأة والتعليم، صورة المرأة فى الرواية العربية، التحديات التى تواجه المنظمات النسائية، حقوق المرأة، مكانة المرأة العربية. المرأة والطب، يقظة المرأة، المرأة والعولمة)، وغير هذا من زوايا.

وسنتناول باختصار نماذج من بعض هذه الأبحاث :

● حقوق المرأة بين الفقهى والقانونى للكاتبة **فريدة النقاش** .. وقد أوضح هذا البحث كيف أدت الإحالة الدائمة إلى الفقهى تجنبا للمدنى فى قضايا حقوق المرأة إلى مزيد من إهدار هذه الحقوق على دراسة الوضع المصرى، مع إشارات هنا وهناك للأوضاع فى بلدان عربية وإسلامية تبين أن الاختلافات والتباينات بين الشرائع والممارسات القانونية والسياسية فى هذه النظم هى اختلافات وتباينات **جزئية**.

● بحث الباحث **عبدالعزيز لبيب** وهو بعنوان : (الوجه الآخر لتحرير المرأة.. الأنوثة فى العلمانية العربية المبكرة) ، طرح عنه تصورات مثل : (ازدواجية طرح المسألة النسائية، أديب إسحق ووحدة طرح المسألة النسائية).

وهذه التصورات تناولتها الورقة بالرجوع إلى نصوص **روسو، وأديب اسحق** و **فرح أنطوان**. وهى تسعى إلى بيان كيف أن تحرر المرأة عند إسحق لم يكن، عرضاً، ولم تدفع إليه مناسبة أدبية أو ظرف سياسى، بل إن تحرر المرأة عنصر رئيس من نظرية متماسكة فى حقوق الإنسان والمواطن، بل أكثر من ذلك هى عنصر نجازف بنعته بأنه جزء من (ميتافيزيقا) الجوهر الانسانى عند أديب اسحق.

وفى بحث الكاتبة الروائية **إقبال بركة** رئيس تحرير مجلة حواء وهو بعنوان باحثة البادية «**ملك حفنى ناصف**» نجد محاولة التوصل إلى معرفة الأسباب التى أدت إلى موقف ملك المتحفظ من قضايا المرأة مما عرضها لنقد وهجوم من بعض الرجال فى عصرها، خاصة الذين اعتبروها مستسلمة لتخلف المرأة ومناهضة لتحررها. ونتأمل ردود ملك على الاتهامات ومحاولاتها المستميتة لإيجاد طريق وسطى تسلكه المرأة المسلمة بحيث لا تفقد هويتها الإسلامية أو تندفع فى تيار التغريب الذى بدأ فى تلك الفترة. عاصرت **ملك** صدور كتابى **قاسم أمين** (تحرير المرأة) و(المرأة الجديدة)، ولا شك فى أنها قرأتهما فى صباها وتأثرت سلباً أو إيجاباً بما طرحه **قاسم أمين** من أفكار حول وضع المرأة المسلمة وهى أفكار كانت صارمة فى ذلك الوقت المبكر.

● وسؤال المستقبل. سؤال النسق. كان بعنوان البحث الذى تقدم به الكاتب العربى **عبدالله الغذامى**. وسؤال هذه الورقة يقتضى منا وقفة على المعطى السردى التأسيسى من جهة، وعلى التحولات الراهنة من جهة أخرى. وذلك فى سبيل السعى للتطلع إلى تصور حول ما يمكن أن تكون عليه صورة المستقبل لمعرفة ما إذا كنا نتجه بفعلنا وفكرنا نحو تحول نظرى ومسلكى أم أننا مازلنا نعيد إنتاج النسق القديم على صور متغيرة ظاهريا. هو إذن سؤال فى الأنساق الثقافية وفى التحليل الثقافى.

● وفى بحث الدكتورة **يمنى العيد**.. المرأة والإبداع فى مجال الرؤية:

تتلخص الدراسة فى أن مساهمة المرأة فى مجال الرواية علاقة بارزة ومميزة فى الإبداع الروائى العربى. وذلك باعتبار العلاقة المنسوجة بين الذكورة والأنوثة، وأثر ذلك فى أساليب السرد فما قدمته المرأة فى مجال الرواية عبر عن منظور نقدى يحيل إلى موقعها كأنثى لكى يصب فى تقدم مجتماعتنا. ويدفع العلاقة بين الذكورة والأنوثة إلى ما يجب أن تكون عليه من سمو إنسانى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجدير بالذكر أن المؤتمر تخللته موائد مستديرة شارك فيها بعض الكتاب والنقاد مثل **محمد برادة وصبرى حافظ ونهاد صليحة،** وغيرهم أيضا كانت هناك شهادات لكل من **منى فياض، وسحر خليفة، ومارى شو، وهيفاء بيطار، و بثينة الناصرى.** يقول الدكتور محمد برادة فى كلمته:

ليست التيارات النسوية فى الغرب وتصوراتها فيما كونية مطلقة، إلا أن تاريخ المرأة فى العالم من العصور القديمة إلى اليوم يؤكد سيرة الرجل واحتكاره للسلطة، وفرض الوصاية على النساء. لذلك فإن إعلان حقوق الإنسان فى نهاية القرن الثامن عشر هو الذى فتح الباب أمام شرعية التيارات والحركات النسوية، وهو ما جعل التطور ممكنا فى تلك المجتمعات.

ومن القضايا التى ناقشها د. **صبرى حافظ** كيفية تطور إلهام المرأة فى الإبداع الأدبى العربى منذ **عائشة التيمورية ووردة اليازجى** وحتى أحداث الأجيال الأدبية التى تميزه عن إنجاز الرجل؟ أم أنه رافد من روافد الأدب العربى فى مراحل التأسيس والتطور؟ ومتى تم الفراق بين الأدبية الخاصة؟ أم اندرج تحت لواء الحساسية السائدة وساير متغيراتها؟ وما هى المسارات التى اتخذها هذا الإبداع وما هى مجالات تميزه والمراحل التى مر بها؟ وكيف تغلب على محاولات تهميشه؟ كيف استطاع الخطاب النقدى أن يضع إسهام المرأة على خريطة الجدل الثقافى أو ينحيه عنها؟ وهل ثمة خطاب نقدى عربى استطاع أن يبلور خصوصية هذا الإبداع وإن نظر إليه؟ إذا كانت الإجابة على ذلك بالنفى، فما هو سر غياب هذا الخطاب وكيف نعمل على توليده ووصفه فى مركب الجدل الثقافى العام، وإخراجه من التجمعات النسوية المطلقة؟ وهل يمكن أن نعتمد على التنظيرات الغربية فى هذا المجال؟

هذه الأسئلة ستظل مطروحة، لا باعتبارها أسئلة تنتظر الإجابة النظرية على الورق، ولكن باعتبارها إشكالات ثقافية حقيقية تنتظر مزيدًا من التفاعل الحى مع واقعنا الذى نعيشه، من أجل تطويره وتخليصه من كافة الأفكار والأساليب الموروثة المتخلفة.

مديحة أبو زيد

فوزى سليمان

الدورة الحادية عشرة لمهرجان دمشق السينمائى

الانحياز للفن السينمائى الراقى فى «جنة الشياطين» و«نسيم الروح»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقام مهرجان دمشق السينمائى كل عامين بالتناوب مع أيام قرطاج السينمائية بتونس، مختصاً فى مسابقته الرسمية بالسينما العربية والآسيوية والأمريكية اللاتينية، فى حين تختص الثانية بالسينما العربية والأفريقية، وفى كليهما برامج إعلامية من السينما العالمية خارج المسابقة. ويرفع مهرجان دمشق شعار: «سينما من أجل التقدم والتحرر». اسسته منذ عام ١٩٧٩ الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة . وقد

ملصق المهرجان

عقدت دورته الحادية عشرة بين ٣٠ أكتوبر (تشرين أول) - و ٦ نوفمبر (تشرين الثانى ١٩٩٩). ولأنها الدورة الأخيرة فى القرن العشرين، فقد ضمت تظاهرة السينما خلال قرن حيث قدمت نماذج من السينما العالمية مثل (المدرعة بوتمكين) ١٩٢٥ - للمخرج الروسى سيرجى إيزنشتين و(الامبراطور الأخير) - ١٩٨٧ للمخرج الإيطالى برناردو برتولوتشى ولكنها تخلو من أى فيلم للمخرج اليابانى اكيرا

كيروساوا أو المخرج الهندى ساتيا جيت راى، ولكل منهما بصمته، وفى حين وقع الاختيار على ثمانية أفلام مصرية (من بين ٢٤)! فإنها تخلو من فيلم (المومياء) لـ شادى عبد السلام.

وهناك تظاهرة السينما الصينية الحديثة (لا يحدد الكتالوج تاريخ إنتاج أى فيلم) وتصدر مؤسسة السينما كتيبًا عن تاريخ السينما الصينية، وهناك مختارات سينما القضية الفلسطينية تعرض ضمن إطار تظاهرة من السينما السورية من إنتاج المؤسسة العامة للسينما، أى لا توجد أفلام أخرى خارج هذا الإنتاج، وكانت «تظاهرة السينما السورية» هى الأوفى والأشمل.

ضمت المسابقة الرسمية ثمانية عشر فيلمًا، تسعة منها عربية، وخمسة أسيوية، وأربعة أمريكية لاتينية. وخلت من أى فيلم إيرانى، وقد كان مهرجان دمشق هو الإطلالة العربية الوحيدة والأولى على السينما الإيرانية، وفى المسابقة أو خارجها. وفى دورة ١٩٩٧ قدم بانوراما جذبت الاهتمام والإقبال، وحذا حذوه فيما بعد مهرجان قرطاج ثم مهرجان القاهرة ١٩٩٨.

برزت السينما العربية كمًا ونوعًا بفوزها بالجوائز الرئيسية الكبرى للفيلم الطويل والقصير، كما بدا تفوق سينما أمريكا اللاتينية على السينما الآسيوية. ويأتى فوز الفيلم المصرى (جنة الشياطين) اعترافًا بالفن الخالص واللغة السينمائية الفائقة، وهو من إخراج أسامة فوزى وعن سيناريو لـ مصطفى ذكرى، عن رواية الكاتب البرازيلى چورج أمادو فى اقتباس حر. ومصطفى ذكرى أديب طليعى أكد وجوده فى الساحة الأدبية بما نشره

الفيلم المصرى «جنة الشياطين»

من روايات ومجموعات قصصية «الوحدة فى كل مكان» و«عذبته الزهور» و«للكبار فقط». وهذا الفيلم الذى سبق فوزه بالجائزة الكبرى فى مسابقة (البحر الأبيض المتوسط) بمهرجان «الإسكندرية»، وسبق عرضه بمسابقة مهرجان لوكارنو الدولى بسويسرا، يمتلك شجاعة طرح مسألة وجودية حول الموت - كاسرًا بسخريته وفانتازيته حدة التابو - مؤكدًا حرية اختيار الفرد وتمرده على طبقته البرجوازية.

وتأتى الجائزة الفضية للفيلم السورى (نسيم الروح) للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد انحيازًا آخر للفن الجميل، ولسينما المؤلف المبدع صاحب الرؤية الذاتية، بشفافيته، ورومانسيته التى تعيد الحق للحلم، وذلك فى تكامل فنى ولمسات موحية من بينها سفر البطل إلى القاهرة لتعزية الشعب المصرى فى وفاة الموسيقار بليغ حمدى، وكانت الجائزة بمثابة رد اعتبار. فقد لمسنا من مهرجان القاهرة ديسمبر ٩٨ الإعجاب الجماهيرى والنقدى بالفيلم مما أثار العجب لخروجه بدون أية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلم السورى «تراب الغرباء»

الفيلم السودانى «بركة الشيخ»

جائزة أوتقدير له ولبطله **بسام كوسا**، الذى أصيب بخيبة أمل ثانية بعد قرار لجنة التحكيم الغريب بحجب جائزة أحسن ممثل. ويبدو أن اللجنة كما قال لى احد الأعضاء لم تكن فى حالة انسجام فكرى.

أما جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم السورى الثانى بالمسابقة (تراب الغرباء) للمخرج **سمير ذكرى**، فقد جاءت تقديرًا لدور رسالة التنوير من خلال سيرة حياة رائد الإصلاح **عبد الرحمن الكواكبى** (١٨٤٩ - ١٩٠٢) صاحب (طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد) ويرصد كفاحه ضد الإرث العثمانى الثقيل والتخلف والأفكار الظلامية فى إطار درامى يربط بين المكان (مدينة حلب ببيوتها العتيقة وأسوارها) والزمان، ويحسب لمؤسسة السينما السورية إقدامها على إنتاج هذه النوعية من الأفلام.

وخارج الجوائز، فقد أثار عرض فيلم (كوكب الشرق) بالمسابقة للمخرج **محمد فاضل** صاحب (ناصر ٥٦) كثيرًا من النقاش حول تناول شخصية عامة كانت تجمع الأمة العربية بصوتها خاصة حول التعرض لحياتها العاطفية، كما أثار الفيلم المصرى الثالث، (عرق البلح) للمخرج **رضوان الكاشف** والذى عُرض فى حفل الافتتاح كثيرًا من الجدل حول اللهجة وحول الأسطورة وتداخلها مع الواقع، وحول ثقافة الجنوب وانغلاقها على ذاتها، ومشكلة الهجرة، وإشكالية العلاقة بين المبدع السينمائى والجمهور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باقى الأفلام العربية بالمسابقة الرسمية سبق عرض اغلبها فى مهرجانات سابقة.. من بينها الفيلم اللبنانى (أشباح بيروت) لـ **غسان سلهب**، عن الحرب الأهلية يمزج فيه بين التسجيلى والروائى، والفيلم التونسى (غدوة نحرق) الأول لمخرجه **محمد بن إسماعيل**، حيث يصور عودة الغريب إلى وطنه ومحاولة البحث عن جذوره، والفيلم المغربى (نساء ونساء) لـ **سعد شرابى**، وهو محاولة فى طرح قضايا المرأة المغربية.. لكن الفيلم الجديد عرضا والذى احب أن اتوقف عنده كان السودانى (بركة الشيخ) إخراج **جاد**

الله جبارة، عن رواية **مصطفى إبراهيم محمد**، فهو فيلم فيه بساطة وتلقائية، ويعكس إيقاع الحياة فى قرية سودانية نائية تتقارب مع بعض أفلام المخرجين الأفارقة السود مثل **عبد الرحمن سيسوكو وجبريل أيوب**، ويتوجه إلى الجماهير فى السودان وفى العالم الثالث فى خطاب واضح يحذر من الشعوذة باسم الدين، وقال الكاتب **مصطفى إبراهيم** فى المؤتمر الصحفى والذى قام بدور رئيسى وساهم فى الإنتاج، إن الفيلم واجه مشاكل فى السودان حيث اتهمه البعض أنه ضد الصوفية وهى منتشرة ولها أتباع كثيرون، فكان رده أن الفيلم يطرح قضية الشعوذة من منطلق الاستلاب الفكرى لقرية قريبة من العاصمة سكانها سذج ويسهل التأثير عليهم.. وتنتهى الرواية كما الفيلم بالكشف عن أحابيل المشعوذ، ومحاكمته. وقد أعجبتنى أغانى الفيلم وتوظيفها الدرامى، وقد تم طبع الفيلم وتحميضه فى مختبرات المؤسسة

الفيلم السورى «نسيم الروح»

العامة للسينما فى سوريا. أما الفيلم الجزائرى (المقاومون) لـ **يحيى ديبوب** فلا يطاول الأفلام العربية الأخرى، بلا تميز فنى، ولست أدرى لِمَ لم يُدْعَ فيلم (جبل بايا) الفائز بذهبية مهرجان جربة بتونس وكان **مروان حداد** مدير مهرجان دمشق عضوٌ بلجنة التحكيم.

يعبر الفيلم الكولومبى الفائز بالجائزة البرونزية: (الدّين) من إخراج **مانويل خوسيه الفاريز** عن سمات سينما أمريكا اللاتينية: روح السخرية حتى من الذات، طزاجة الحكى والخرافة، والعنف للتنفيس عن الأحاسيس، والمشاعر الدينية

الممتزجة بالطقوس الاحتفالية من خلال قصة تآمر أهل قرية على مراب.

أما الفيلم التشيلى (الانتقام) إخراج **أندريس وود** فقد نالت بطلته **تامارا أكوستا** عن استحقاق جائزة أحسن ممثلة، حيث تقوم فيه بدور الفتاة المستضعفة التى يغويها الإقطاعى ويطردها حينما تحمل منه، ثم يحاول إلقاء شباكه على فتاة أوت إلى أسرتها.. فتدبر الفتاتان معًا مؤامرة للإيقاع به فيما يشبه حكايات كيد النساء فى (ألف ليلة وليلة)!!

السينما الأسيوية لم تكن فى أحسن حالاتها، أو أفضل اختياراتها، رغم ضخامة إنتاج الفيلم الصينى (وادى النهر الأحمر) نسبيًا الذى حصل على جائزة أحسن تصوير، وهو عن العدوان الإنجليزى على (التبت) فى بداية القرن تحت دعوى الاستكشاف العلمى، والتفاف الشعب حول ابنة الزعيم للمقاومة. ويأتى الفيلم الفلبينى (خوسيه ريزال) للمخرجة **ماريلو دياز** عن حياة مناضل وطنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو شاعر وفنان وطبيب عاش بين ١٨٦١ و١٨٩٦، ووقف ضد الاستعمار الإسبانى فى سرد تسجيلى تمثيلى مباشر وطول يدعو للملل: ١٧٨ دقيقة، وفى إطار مقارب كان الفيلم الهندى (ثاى صاحب) إخراج **جيريش كاسارافالى** عن زوجة إقطاعى منخرطة فى حركة التمرد قبل الاستقلال.

فى مجال الفيلم القصير تبرز مواهب شابة واعدة مثل **نضال الدعبس** فى الفيلم السورى (يا ليل ياعين) فى رؤيته الاجتماعية والحاجة للتواصل. **وكاملة ابو ذكرى** فى الفيلم المصرى (قطار الساعة ستة) عن قصة لـ **انطون تشيكوف**، وقد فازت بالبرونزية بعد أن فازت بالجائزة الكبرى فى إطار المهرجان الدولى للفيلم القصير بتونس مارس ١٩٩٩، بما لها من حساسية فى رسم الجو والشخصيات بشحنة من الأسى، للوالد العجوز الذى ظل ينتظر قطار الساعة ستة مترقبًا عودة ابنه الذى استشهد فى الحرب.

لابد من الحديث عن الجو العام للمهرجان.. إقبال الشباب على العروض، مشاركتهم فى المناقشات بالندوات التى كان يديرها بحنكة الباحث الحسين إبراهيم، مع الحميمية فى اللقاءات العربية، وروح الصداقة والمودة فى المهرجان وفى الشارع السورى.

ثم هذه المطبوعات القيمة فى سلسلة (الفن السابع) التى تصدرها مؤسسة السينما فى آفاق السينما العالمية.. تتزود بها فى كل دورة.. وكتب أدبية جديدة من بينها قصائد الشاعر الإسبانى الأندلسى **لوركا** من ترجمة **مروان حداد**، المخرج السينمائى ورئيس مهرجان دمشق نفسه.

وأخيرًا.. نتمنى من منطلق الحرص على مستقبل مهرجان عربى هام.. أن يتوخى المنظمون اختيارات أفضل، وأمامهم عامًان يظهر خلالهما الأجود.

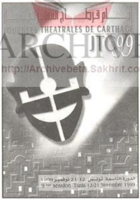
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة تونس

ف . س

الدورة التاسعة لأيام قرطاج المسرحية
واللقاء العربي الأفريقي

ابتدأت الدورة التاسعة لأيام قرطاج المسرحية مساء نفس اليوم الذى انتهت فيه - ظهرًا - الدورة الأولى للمهرجان العربى لمسرح الطفولة (٨- ١٢ نوفمبر ٩٩) كانت إدارة المهرجان الدولى لأيام قرطاج المسرحية - قد اختفت هذه الدورة الأولى - مؤكدة ضرورة اكتمال الفعل المسرحى، وحقوق الطفل العربى الثقافية وحاجة المسرحيين العرب لجمهور أطفال متفاعل مع إنتاجاتهم، قادر على أن يختار «كما قال الدكتور **محمد المديونى** مدير



ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملصق المهرجان

الدورتين المتلاحمتين – والذى اتخذ لمهرجان مسرح الطفل شعار «المدرسة فى رحاب المسرح، وقد عقدت على مدى يومين ندوة فكرية نحو استراتيجية لمسرح الطفل فى الوطن العربى ويبدو عنوان الندوة الهامة «المسرح فى المدينة .. والمدينة فى المسرح فى إطار الدورة التاسعة كشعار ولوغير معلن - يمثل عن الهدف المغمر.

أيام قرطاج لمسرحية بينالى (كل عام) للمسرح العربى والأفريقى .. إلى جانب بعض عروض أجنبية تكسب صفة

«الدولية».. عايشتُ «الأيام» هذه المرة كاملة. داخلتنى أحاسيس أعمق دفئاً وحميمة من «الأيام السينمائية».. هنا اتصال مباشر بين المبدع والمتلقى.. قريب حتى لتحس بتهرج الأنفاس .. تكاد تلامس عرق الممثلين على خشبة المسرح.. وتتحسس نبضات قلوبهم.. ما أجمل هذا التلاقى الصاخب فى فندق الهنا وشارع الحبيب بورقيبه.. تشغى ردهته بسحنات سمراء وسوداء وبيضاء.. بأزياء وطنية تتميز فيها الملابس الأفريقية النسائية بألوانها الزاهية.. لغات مختلفة كبرج بابل ومع هذا يتم التفاهم بسهولة يدعو ممثل جزائرى زميلته النيجيرية إلى عرضه.. يصفق أعضاء فريق بوركينا فاسو للعرض الفلسطينى بحرارة وقوفا. صداقات.. فى الليل بعد انتهاء العروض رقصات وأغان شعبية مشتركة.. وتتم اتفاقيات على تبادل الزيارات.. والأهم هو التلاحم بين أعضاء الفرق والجمهور وخاصة من الشباب التونسى من خلال اثنين وثلاثين عرضاً عربياً وافريقياً - ٤ منها بالمسابقة الرسمية أربعة عشر عرضا عربياً، وخمسة عروض أفريقية وعرضان عربيان خارج المسابقة، وعشرة فى بانوراما المسرح التونسى - الذى ألقى بثقله بمختلف أجياله واتجاهاتها .. قد نتسأل ماذا طرح الفنان المسرحى من قضايا؟ ومالذى يلح عليه من هموم ماهى الأشكال الجمالية التى حاول أن يقدم خلالها مضمونه؟ هل من دور للتراث والاحتفالية به فى عصر التكنوليوجيا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لجنة تفتح أبوابها متاخرة

بعد مرور الأيام.. وهدوء الشاعر .. قد نتساءل هى الاحتفال الطاغى - من الجمهور بكل فئاته العمرية والعقلية بالعرض العراقى، هو من قبيل رد الفعل العاطفى اللحظى والتضامن مع الشعب الحاضر؟! ولكن حينما نعيد التفكير فى عرض «لجنة تفتح أبوابها متأخرة» للمؤلف الشاعر **فلاح شاكر**، المخرج **محسن العلى** وبطولة **شذا سالم وجواد الشكوجى**، نجد أن الجمهور كان على حق حينما وقف يصفق طويلا بعد انتهاء العرض، وأن لجنة التحكيم كانت على حق فى أن تمنحه جائزة أحسن عرض وأن الرأى النقدى حتى لو استعان بالصرامة. كان على حق فالنص بليغ للكاتب أراد أن يكمل ثلاثية الحب والحرب بعد «قصة حب معاصرة» و «مئة عام من المحبة» - لأنه «قد أوجعت الحرب نومى بكوابيس كأن جهنم تتمرن على ذاكرتى .. قلت شهادتى عن شعب أكلت منه عشرون سنة فى الحروب والحصار كل «أحلام التشهى».. لكن هل سيطرت البلاغة الشاعرية وحدها؟ لقد جاء دور المخرج المبدع **محسن العلى** ليمنحها بعدا جماليا بصريا.. فى

سهير المرشدي في مسرحية رقصة سالومي الأخيرة

عرض من السنغال

مساء أفريقيا عرض غينيا

ديكور بسيط له دلالته.. قضبان قضبان تتحول إلى فراش للحب.. إلى خندق.. إلى سجن.. إلى عزلة.. إضاءة بسيطة وأداء رائع لكل من **شذا سالم** .. الزوجة المتشحة بالسواد، التى تدخر عواطفها.. تكبتها :«أنا أرملته حتى يعود».. فإذا الذى عاد رجل آخر .. هل يمكن لحرب أن تغير لون العينين؟! «إنه رعب الحرب ودموع الأسر يسرقان تألق العينين.. الحنين الذاكرة والنسيان الهواجس.. إنه تؤثر وانفعال تقطعت معه أنفاسنا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتحول النص الذى كتبه **جورج شحاده**، مهاجر برسبان.. إلى واقع فلسطينى فى عرض «المهاجر لمسرح القصبة بالقدس.. اعداد وصياغة الكاتب الفلسطينى **جورج ابراهيم** ليحول المكان إلى قرية فلسطينية هى (دير الزيتون) وقد تغيرت ملامحها، فالمستوطنات الإسرائيلية تحاصرها أعلى

الجبل.. وعودة المهاجر أو فلسطينيّ الشتات.. إلى أرض الأحلام.. تتحول إلى مطامع وصراعات، تصويرا للواقع الفلسطيني الفعلي.

العرض المصري **رقصة سالومي الأخيرة** تأليف **محمد سلماوي** وإخراج **هناء عبد الفتاح** - الذي قام في نفس الوقت بدورين - بطولة: **سهير المرشدي** - التي لها شهرة في تونس من مسلسلات التليفزيون كان محل اهتمام كبير، جماهيري ونقدي. كان له تميز في تقديمه على مسرح البلدية، أكبر مسارح تونس، وفي وسط العاصمة، ولاقى إقبالاً في ليلتي عرضه. وكتب الناقد التونسي المعروف أن في العرض ما يذكر بكلاسيكيات المسرح التاريخي ومainسينا إياها أيضًا، فهو يحيلنا إلى فصل من قصة **سالومي** كما رواها الكتاب المقدس بالاضافة إلى ما تخيله الكاتب من الفصول المتبقية من سيرة **سالومي** وهذا هو ما يذكرنا بالكلاسيكيات، أما ما ينسينا فهو تحويل المؤلف لشخصية **سالومي** إلى امرأة مستبدة، بجمالها وتسلطها اغتصبت الأرض - القدس، وتحدت التاريخ بما اختلقته من أساطير وخيالات؛ ولكن للأرض اليباب أهلها الذين سيعيدون إليها الخصب والمجد، ويتساءل الشيماوي: هل هو إسقاط مسرحي مضاد لإسقاط الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية .. وقال إن النص ما يردنا إلى الأساطير والملاحم حيث تتردد أصدار المعاناة الإنسانية، وحيث تسلط الانسان وتكبره وأنانيته وعلاقة ذلك بالحب والجاه، كل هذا يتجلى في فواصل تذكرنا بروائع المسرحيات التاريخية - **شكسبير** بخاصة - هل هو تناص أم كتابة مسرحية تحاول ملء الفارغ والمبتور من تاريخنا: وأثنى نقاد آخرون على ترجمة المخرج للصور الشعرية إلى مشاهد، وعلى أداء **سهير المرشدي** ومخارج ألفاظها العربية، وعلى **أشرف عبد الغفور** الذي حل محل **عبدالمنعم مدبولي** في دور الملك المخلوع. ولقيت إشارات انتفاضة الحجارة حماسة وتصفيقا من الشباب التونسي، وقد منحت لجنة التحكيم للعرض شهادة تقديرية تكريمية مع الإشادة برسوخ المسرح القومي المصري على الساحة المسرحية العربية والتحيز الفني للعرض والإقبال الجماهيري عليه.

وكان الجميع في انتظار المخرج المغربي **بكير الطيب الصديقي**.. هذا الفنان المهووس بعرض الفرجة الشعبية، والاحتفالية، و مما دعاه لتأسيس مسرح الناس. وقد قدم عرض (قفطان الحب المرصع بالهوى) - مؤلفا ومخرجا ومصححا للسينوجرافيا، ومشاركا في الإضاءة والتمثيل، وهو يفتتح

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

عرضه الذى تزاحم عليه الجمهور بتعريفات لأهم المسارح الشعبية فى العالم من الكابوكى فى اليابان والمسرح التقليدى الصينى الشبيه بالسيرك، ومسرح الكاثاكالى الهندى، والمسرح الأفريقى الذى يعتمد على الحكى، ثم المسرح الإيطالى والمسرح اليونانى الذى يقدم على التراجيديا، لينتهى إلى مسرح البساط الذى يقدم على راوٍ يسرد الأحداث. وقد قام **الصديقى** نفسه بدور الراوى الذى يفتح كتاباً يروى منه أحداث الحكاية الشعبية حول رحلة الحاج شريف إلى بلاد حمبلوس وطلبات بناته الثلاث، وخاصة الصغرى التى طلبت قفطان الحب المرصع بالهوى - وهو يجسد الحكايات بالتمثيل والمناظر والرقصات فى إطار بسيط من اللوحات الشرقية. واستعير هنا تعليقا لناقد مغربى يقول عن عرض الصديقى إنه ليس عرضاً مسرحياً يلوذ بالتراث كى يسقط الماضى على الحاضر بل فرحة أنيقة مرصعة بعبث حلو!

وتبدو اجتهادات الجماليات البصرية فى كل من العرض السورى - خطوات - للمخرج **محمد الريشى**، فى محاولة للمقاربة بين حضارات ثلاث: الأمريكية الحديثة واليابانية التقليدية، والشرق الأوسطية. أما العرض التونسى «عدن.. عدن» تأليف وإخراج وسينوجرافيا حسن المؤذن، فهو يدور حول أيام الشاعر رامبو الأخيرة ويذكر مغامرته الوجودية.

يحيل المسرح الأفريقى إلى الحكاية والأسطورة والطقوس الشعبية، وكانت العروض الافريقية بسيطة بدون ديكور تقريباً، كان بعضها تأليفاً جمالياً، وتناولت الهموم المحلية، وتبرز هموم المرأة فى أكثر من عرض.. سواء المرأة المتمردة كما فى عرض بوركينا فاسو، أو عرض غينيا «نساء أفريقيا» حيث تطالب المرأة مع فجر الألفية الثالثة بالاعتراف بحقوقها من خلال الحكى والرقص والغناء، وفى عرض المونودراما القادم من جنوب أفريقيا «امرأة فى الانتظار».. من تأليف وبطولة تيجى ميتشالى Thembi Mitshali - تجسد معاناة المرأة الأفريقية، التى تعمل فى خدمة البيض وتربية أطفالهم مستعيدة ذكريات طفولتها وشبابها، وقدرها وكيف حرمت من أولادها الذين يعملون بعيداً عنها، تحكى **ميتشالى** وتغنى وترقص، بما استحقت عليه جائزة أحسن أداء نسائى، كما كرمها المهرجان.

العروض الأفريقية - وخاصة القادمة من دول فرنكفونية، شأنها شأن السينما، فقيرة تعتمد فى التمويل على دعم الوكالة الفرنكفونية (فرنسية).

وقد دعت لجنة التحكيم فى الحفل الختامى وزارة الثقافة التونسية إلى دعم أكبر للمهرجان

لتحقق اختيارات أفضل للعروض التى لا تأتى إلا عن طريق دول تدعمها ماديا، وبهذا تحرم فرق أهلية غير رسمية قد تكون هى الأفضل.

وتقام فى إطار المهرجان ندوة فكرية اقترح الدكتور **محمد المديونى** عنواناً لها: (المسرح فى المدينة) ..(المدينة فى المسرح) وشارك فيها باحثون وجامعيون ومسرحيون ومديرو مؤسسات ومهرجانات مسرحية. كان التأكيد على الدور الحضارى للمسرح فى المدينة منذ نشأت المدينة ونشأ المسرح . وقد استمعنا إلى تجارب هامة مثل تجربة المخرج الممثل البرازيلى - **أمير حداد** - فى مسرح الشارع، وتجربة المخرج العراقى الكبير **يوسف العانى** فى المسرح داخل السجون حيث قضى ردحًا من عمره داخلها، وكذلك فى المستشفيات، وللباحث الأسبانى خوسين **مونليون** رئيس المعهد الدولى للمسرح فى المتوسط - فى تجربته حول إشراك شباب من الريف من الحضر ومن فئات اجتماعية متنوعة فى التأليف عن مشاكلهم.

وكرم المهرجان رجال (مسرح عرب وأفارقة) ونساءه، ولا ننسى دموع وتهدجات الممثلة العراقية الكبيرة **فاطمة الربيعى** وهى تتلقى جائزتها عائدة من بلدها المحاصر بعد ست عشرة سنة من الغياب عن قرطاج.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com